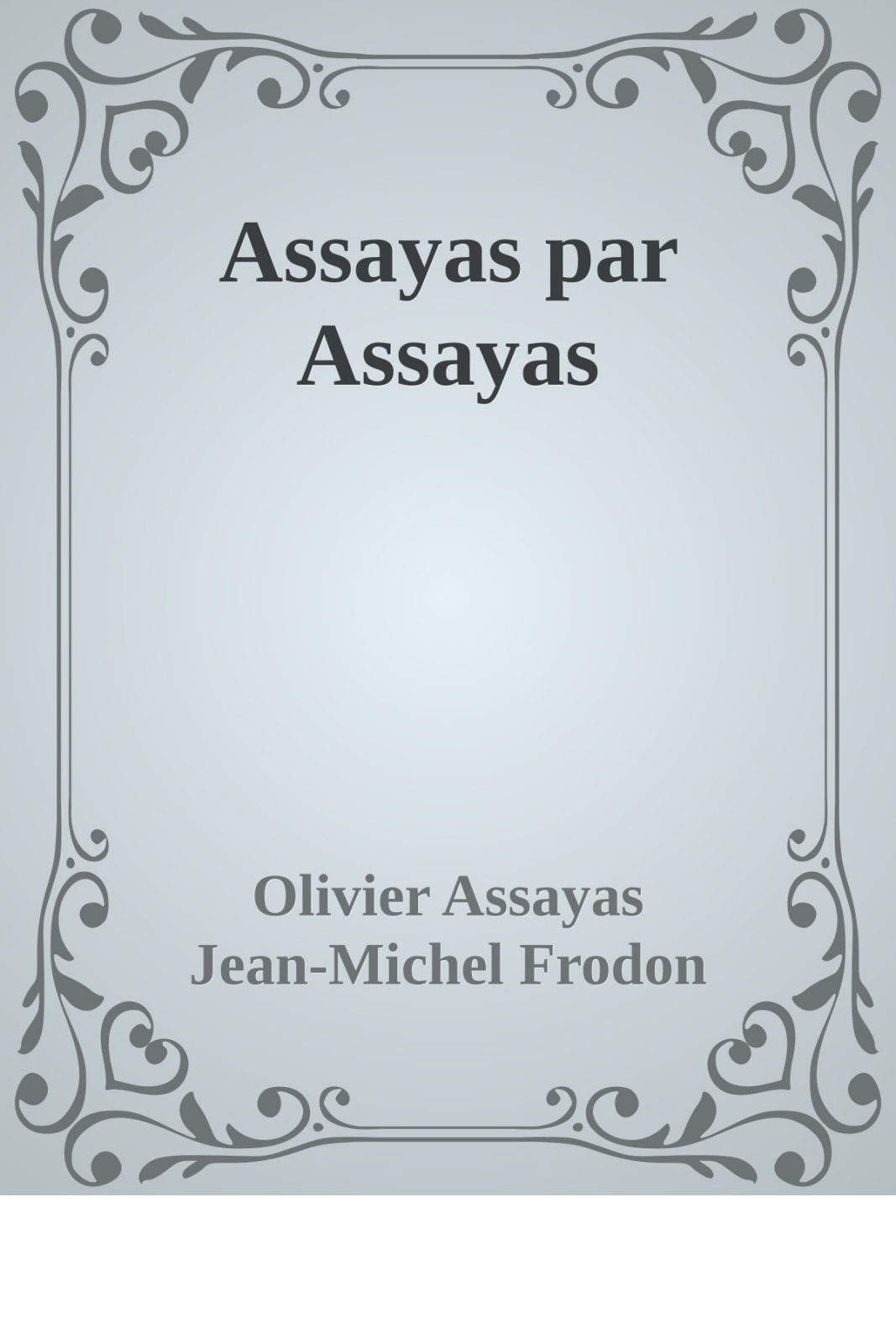


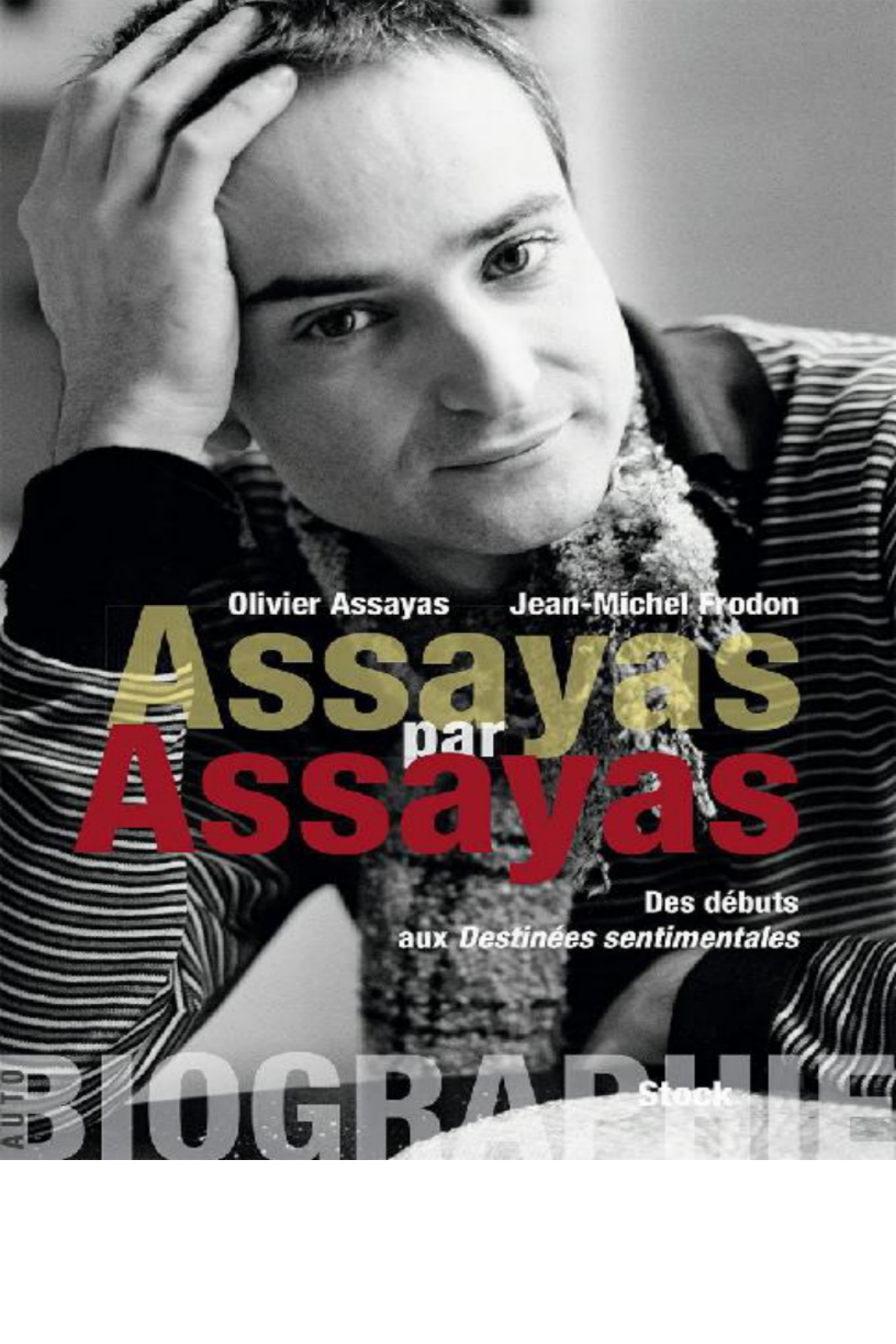
A decorative border with intricate floral and scrollwork patterns, rendered in a light gray color, framing the central text.

# **Assayas par Assayas**

**Olivier Assayas  
Jean-Michel Frodon**

VISIT...

LANZAROTE  
*Caliente*.com



Olivier Assayas

Jean-Michel Frodon

# Assayas par Assayas

Des débuts  
aux *Destinées sentimentales*

AUTOBIOGRAPHIE

Stock

Olivier Assayas et Jean-Michel Frodon

# Assayas par Assayas

Des débuts aux *Destinées sentimentales*

Stock

Couverture Paul Raymond Cohen  
Photo de couverture : © Mark Lyon

ISBN 978-2-234-07681-5

© Éditions Stock, 2014

[www.editions-stock.fr](http://www.editions-stock.fr)

## DES MÊMES AUTEURS

### OLIVIER ASSAYAS

*Hong-Kong cinéma*, en collaboration avec Charles Tesson, Cahiers du cinéma, 1984.

*Conversation avec Bergman*, en collaboration avec Stig Björkman, Cahiers du cinéma, 1990.

*Kenneth Anger : vraie et fausse magie au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1999.

*Une adolescence dans l'après-Mai*, Cahiers du cinéma, 2005.

*Présences*, Gallimard, 2009.

### JEAN-MICHEL FRODON

*La Projection nationale*, Odile Jacob, 1998.

*Hou Hsiao-hsien* (dir.), Cahiers du cinéma, 2005.

*Conversation avec Woody Allen*, Plon, 2000.

*Au sud du cinéma* (dir.), Cahiers du cinéma, 2004.

*Horizon cinéma* (dir.), Cahiers du cinéma, 2005.

*Le Cinéma chinois* (dir.), Cahiers du cinéma, 2005.

*Le Cinéma et la Shoah* (dir.), Cahiers du cinéma, 2007.

*Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, 2008.

*Gilles Deleuze et les images* (co-dir. avec François Dosse), Cahiers du cinéma/INA, 2008.

*La Critique du cinéma*, Sceren-CNDP/Cahiers du cinéma, 2008.

*Génèse*, co-auteur avec Amos Gitaë et Marie-José Sanselme, Gallimard, 2009.

*Le Cinéma d'Edward Yang*, Éditions de l'éclat, 2010.

*Le Cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Cahiers du cinéma, 2010.

*L'art du cinéma*, Citadelles & Mazenod, 2014.

*Il était une fois le cinéma*, Gallimard, 2014.

## Préface

# Olivier Assayas

---

À l'origine, il y a un long entretien avec Jean-Michel Frodon lors d'une rétrospective de mes films à la cinémathèque de Turin. C'était en 2006. Il s'agissait de reconstituer le fil de ma pratique du cinéma, dont la singularité tient à la liberté avec laquelle j'ai pu travailler, et ce depuis mes débuts. J'ai écrit tous mes films, à deux exceptions près, et mon parcours n'a jamais été déterminé par autre chose que mon inspiration et un dialogue, légèrement décalé, avec le cinéma de mon temps.

Lorsque Manuel Carcassonne, alors éditeur chez Grasset – et frère de l'un des mes producteurs, Philippe Carcassonne – nous a proposé quatre ans plus tard, en 2010, de publier un dialogue autour de mes films, c'est de ce document, déjà ancien, que nous avons décidé de partir. C'était une base, il suffisait de la compléter et de prolonger l'entretien jusqu'au temps présent. Ça nous semblait simple. Et pouvait se faire vite.

Après, soyons francs, tout est parti en vrille. Par ma faute, je crois. Dès lors qu'on entrait dans l'intime, j'avais beaucoup de mal à me contenter de la transcription, aussi fidèle soit-elle, d'une parole fatalement approximative, toujours simplificatrice. J'ai donc, imperceptiblement, fait glisser les choses de façon à ce que nos conversations, et les questions de Jean-Michel, servent de point de départ, de tremplin, à une entière réécriture, et une amplification des thèmes abordés. Ce travail suscitait parfois de nouvelles questions ; auxquelles je répondais soit par oral, que je reprenais ensuite, soit directement par écrit.

Je crois que c'est la nature hybride de ce livre, entre le dialogue, les souvenirs et l'essai, qui en fait l'intérêt. J'ai tâché d'y combiner



le pragmatisme de l'action et la réflexion que suscite toute pratique artistique.

Je ne cacherais pas que le déploiement de ce manuscrit, en longueur et en ramifications, m'a assez vite effrayé. Ça me semblait démesuré. Et puis j'ai accepté que ce soit justement ce format, qui me permettait d'entrer en détail dans la complexité de tous les éléments qui constituent un film, et qu'on ne décrit jamais dans toute la richesse de leurs interactions, qui *in fine* donnerait son sens à une pareille entreprise.

Les mois ont passé, les années, plus on avançait, plus le travail de réécriture devenait complexe, exigeant et surtout terriblement envahissant, occupant l'essentiel du (peu de) temps que me laissait l'écriture et le tournage de mes films – ce constant aller-retour entre aujourd'hui et hier, entre la théorie et la création, a plus d'une fois été troublant... L'évidence s'est progressivement imposée : à ce rythme on n'arriverait jamais à rejoindre le temps présent dans des délais, et surtout un format, raisonnables.

Je dois dire ma reconnaissance à Manuel Carcassonne – devenu entre temps éditeur chez Stock – de ne s'être jamais découragé, d'avoir toujours compris la nature et les difficultés d'un chantier infiniment plus ambitieux que ce à quoi il s'était initialement engagé. Et par-dessus tout de nous avoir encouragés à sortir de l'enlisement – on n'en voyait plus la fin –, et de publier ce qui, on l'a compris, est la première partie d'un ouvrage qu'un second volume complètera bientôt.

Bientôt... selon l'espace que m'autoriseront mes films à venir, qui passent avant tout, y compris le plaisir que je peux avoir à partager mes convictions, mes doutes, à me libérer de mes obsessions, à inventer mon propre chemin vers un cinéma qui ne serait jamais détaché du vécu.

*Juin 2014*

---

Père scénariste. Une enfance à la campagne. Ma mère, l'aristocratie hongroise et l'exil. Les tableaux de mon grand-père. Mon père, les juifs de Salonique, l'antifascisme. La débâcle, l'engagement dans les FFL en Amérique latine. D'Olivier Rémy à Olivier Assayas. Bohème cosmopolite. Grandeur et chute de Raoul Lévy. Marco Polo, rêves, voyages et désillusions. Calvinisme et judaïsme.

---

O.A. La première image du cinéma, durant mon enfance, c'est mon père enfermé dans son bureau et qui écrit, l'essentiel du temps, que ce soit en semaine, les week-ends, et pendant les vacances. Quelquefois, très rarement, il m'emmène sur des tournages, pas forcément ceux de films qu'il a écrits, mais par exemple *Madame Sans-Gêne*, de Christian-Jaque (1961). Je me rappelle avoir été sur le décor, un été, en Toscane, je me souviens d'un dîner dans la cour en marbre d'une villa avec Robert Hossein et l'équipe du film, je me souviens de m'être retrouvé sur les genoux de Sophia Loren en costume d'époque... mais pourquoi, comment... J'ai aussi le souvenir d'amis de mon père, réalisateurs, aujourd'hui un peu oubliés, Christian-Jaque, Georges Lampin, Léonide Moguy, et puis des silhouettes, Henri Decoin, Yves Allégret – il allait prendre pour moi de l'importance, mais plus tard –, Pierre Chenal... C'est la même époque, la même génération, ils ont tous commencé avant-guerre. Sinon, mon père ne parlait pas beaucoup de cinéma. Et les films qu'il écrivait, est-ce qu'ils m'intéressaient ? En fait, ça me

paraissait assez lointain, assez étranger.

**J.-M.F.** *Est-ce que tu crois avoir été influencé par ses goûts cinématographiques ?*

Non, pas vraiment au fond. Les films que mon père aimait vraiment (*Alexandre Nevski*, *Le Mouchard*, *Gaslight...*) sont très marqués par le goût d'une époque, celle de sa jeunesse, et moi, rétrospectivement, il me semble que je reproduisais cette admiration, mais est-ce que ça me concernait ou me touchait, je ne sais pas...

*Il t'emmenait au cinéma ?*

Un petit peu, oui.

*Tu as l'impression qu'il cherchait à te transmettre une idée du cinéma, qu'il voulait former ton goût ?*

Ah non, en aucun cas. C'était juste du point de vue que moi, j'aimais beaucoup aller au cinéma. Il y avait une amie de mes parents, Odette Tallon, une vieille Parisienne veuve et sans enfants qui s'était attachée à moi, elle m'a tenu lieu de marraine, de grand-mère aussi (les vraies étaient mortes avant ma naissance), et à laquelle on me confiait régulièrement. J'étais très attaché à elle, et je le suis resté jusqu'à son décès dans le courant des années 1990. C'était une vraie spectatrice de cinéma, elle m'emmenait tous les jeudis voir les films que je choisisais dans *L'Officiel des spectacles*, en général sur la seule base du titre, *Tarzan et le safari perdu*, *Maciste en enfer*, *Le Fils du capitaine Blood*, en fait des séries B, des films d'épouvante bizarres, des productions Hammer...

*À cette époque, vous habitiez déjà dans la vallée de Chevreuse ?*

Entre Paris et la campagne. Mes parents avaient un appartement situé au 5, rue Anatole-de-la-Forge. C'est une petite rue en pente dans le XVII<sup>e</sup> arrondissement, qui relie l'avenue de la Grande-Armée à l'avenue Mac-Mahon, près de la place de l'Étoile. En face de chez nous, il y avait un bar *discret*, aux petites fenêtres opaques un peu comme dans un film de Melville, le Bidou Bar. Côté Grande-Armée, c'était des magasins d'exposition de voitures, côté Mac-Mahon, c'était plus commerçant. En remontant vers l'Arc de Triomphe, il y a un cinéma bien connu, le Mac-Mahon, en descendant, il y a la rue d'Armaillé qui conduit aux Ternes. C'est également la rue où habitait l'une des extravagantes amies hongroises de ma mère, Mädy de Riebler, rescapée des camps, et qui elle aussi me recueillait

parfois... Notre appartement était situé au premier étage, autour d'une cour, il était grand, sinistre et sombre, avec un couloir aveugle qui n'en finissait plus. C'était un peu *Modianoland*... Je ne comprends pas comment on peut avoir envie d'habiter un endroit où le soleil n'entre qu'une heure par jour, c'est quelque chose qui me dépasse.

*Tes parents avaient de l'argent.*

Ils étaient ce qu'on définirait comme aisés. Cependant, il y a toujours eu un côté bohème. Mon père avait été marié avant-guerre mais il est longtemps resté célibataire. Quand il se remarie avec ma mère, en 1954, il a quarante-trois ans et il est de retour d'Argentine depuis huit ans. Du jour au lendemain, il se retrouve avec un fils, et bientôt deux, ainsi qu'un beau-fils à charge et la gouvernante des enfants. Je pense que ça a gravement changé l'organisation du budget, d'autant plus qu'alors ma mère ne gagnait pas beaucoup d'argent.

Il y avait donc aussi notre maison à la campagne, dans la vallée de Chevreuse. Elle est tout en longueur, mon père en possédait déjà une partie avant de connaître ma mère, ensuite il a acheté le reste et l'a encore agrandie en faisant construire une nouvelle cuisine empiétant sur le jardinet.

Un autre lieu de mon enfance, c'est l'appartement d'Odette Tallon, square d'Urfé, près du boulevard Suchet, à la porte d'Auteuil, rempli de beaux meubles de famille, anciens, des tapisseries des Gobelins qui m'impressionnaient – une fois par semaine, je dormais chez elle. Elle m'emmenait souvent au jardin du Ranelagh, tout proche. Mes repères à Paris, c'était Auteuil et l'Étoile.

*Ce n'est pas un territoire très vivant.*

Quand même, Auteuil, c'est tout près du Jardin d'acclimatation, du bois de Boulogne, de l'hippodrome de Longchamp... Ce n'est pas sinistre, contrairement à l'Étoile. Là-bas, il y avait des enfants et de la nature, même les gros bâtiments me paraissaient à échelle humaine.

*Où allais-tu à l'école ?*

Ah, mais je ne parle encore que de ma petite enfance, avant que je sois scolarisé ! Lorsque je nais, en janvier 1955, à Paris, mon père travaille essentiellement à Rome sur des films italiens comme *Le*

*Château des amants maudits* de Riccardo Freda. Et la famille s'est installée dans le quartier des Parioli, via Adelaide Ristori. J'avais à peine quelques semaines quand ma mère m'a mis dans un panier, on a pris l'avion et je suis resté en Italie jusqu'à l'âge de deux ans. Puis, les projets de mon père se rééquilibrent vers la France, et on revient à Paris en 1957 ou 1958.

Pour ce qui est de l'école, je ne suis jamais allé au jardin d'enfants ou à la maternelle, je suis entré directement à l'école primaire. Je savais déjà à peu près lire et écrire parce que ma mère m'avait appris. Ça m'a permis de sauter une classe, ce qui n'est jamais négligeable. À ce moment-là, je vis à plein-temps à la campagne car l'école est à Boullay-les-Troux, commune dont dépend le hameau de Montabé où se trouve notre maison – oui, je sais, ça fait toujours sourire, c'était un village janséniste, fief de l'abbaye de Port-Royal, où se trouvaient des carrières, d'où les *troux*, mais aussi des *petites écoles* qu'avait fréquentées Jean Racine.

*Habiter là, c'est être tout de même assez isolé, non ?*

Plus tard, je devais tanner mon père pour aller au cinéma à Gif-sur-Yvette ou à Versailles : évidemment, ça dépendait beaucoup de lui parce qu'il fallait être véhiculé. On s'entassait dans la voiture avec les enfants des voisins, pour voir le tout-venant des films qui sortaient. Il n'y avait pas du tout d'esprit de cinéphilie, du genre « Voilà, ça, c'est les classiques qu'il faut avoir vus », jamais de la vie. Admettons que ma vague culture cinématographique s'est plutôt faite en regardant assidûment le ciné-club à la télé, deux fois par semaine, le vendredi et le dimanche. Le dimanche, c'était plus épineux car il y avait école le lendemain, aussi il y a beaucoup de films que je n'ai pas vus mais écoutés à l'insu de mon père, assis au sommet de l'escalier qui donnait sur le séjour. Ce n'est pas très original.

Mon père, lui, ce qu'il considérait comme un art, c'était la littérature et la peinture. J'ai vraiment grandi dans un milieu, dans un monde, où le cinéma était considéré comme l'activité de mon père, son métier. Il s'intéressait aux intrigues, il lisait beaucoup de polars, de romans, pour trouver un « bon sujet » (petite histoire, crimes célèbres, grands procès, police scientifique, espionnage durant la guerre froide, etc.). Donc, au final, j'ai de bonnes connaissances dans cette littérature assez spécialisée et qui me captivait ; c'est le syndrome des enfants qui grandissent à la campagne avec de grandes bibliothèques, j'ai absorbé une culture d'une autre époque.

J'ai vraiment eu une enfance heureuse, presque d'un autre siècle. On vivait dans un tout petit village, parmi une campagne vallonnée, quelques maisons modestes ; tout autour, des bois. On allait à pied à l'école, ou bien à vélo, en file indienne, les plus grands devant, et plus tard en voiture ; c'était une école rurale, typique de la Troisième République, distante de deux kilomètres (en montée). Le bâtiment était composé de deux pièces, à gauche la mairie, à droite l'école avec toutes les classes du primaire assemblées par rangées ; entre les deux, le couloir des porte-manteaux, au-dessus l'appartement de fonction de l'instituteur qui était également secrétaire de mairie. C'était déjà terriblement archaïque : on nous faisait lire des extraits d'auteurs genre Georges Duhamel, décrivant une campagne début de siècle, en fait ça n'avait pas vraiment changé. Le week-end, mon frère Michka et moi on allait jouer dans le parc des voisins dont les petits-enfants, parisiens, étaient devenus nos meilleurs amis. Une grosse villa dans le style 1900 balnéaire, entourée d'une grande pelouse, un tennis, un potager, une mare, c'était un peu magique, on en connaissait chaque pouce, et c'est le lieu de nos plus beaux souvenirs d'enfance.

Donc, quand on est coupé à la fois de la ville et du monde contemporain, il reste la nature et la littérature. J'ai été un lecteur anarchique et précoce, lisant tout et n'importe quoi, très jeune, et ça, ça a plus compté pour moi que le cinéma, de très loin. Les films qui m'ont impressionné, ce sont des films graves, obscurs, avec cette glauquerie spécifique à l'après-guerre (*Les Forbans de la nuit*, *Los Olvidados*, *Baby Face Nelson*). Ce n'est pas mon père qui me les a montrés, ce sont ceux qui passaient au ciné-club. Sombres, en noir et blanc, rétrécis au format du petit écran ; est-ce que ça induit un rapport stimulant à l'art, au cinéma en tant qu'art ? Je ne crois pas. Je crois plus aux choses qui ont participé au bonheur de l'enfance, la nature et la littérature.

*Tu as le souvenir que la proximité de la nature comptait pour toi ?*

C'est difficile d'en parler de façon littérale. Il faudrait le faire en termes poétiques, mais ce n'est ni le lieu ni le moment. J'ai grandi à la campagne avec un sentiment très fort et très sensuel du passage des saisons. Au printemps, l'éclosion des bleuets, et du muguet, dans le sous-bois qui était sur le chemin de l'école, était un émerveillement chaque fois renouvelé. L'hiver, il y avait la neige, elle paralysait les véhicules et coupait Montabé du reste du monde, il n'était pas exceptionnel d'en avoir vingt centimètres dans notre jardin. Tout cela est terriblement banal, à la nuance près que cela me renvoyait, aussi, à la Hongrie des tableaux de mon grand-père

maternel.

Avec mon frère et nos camarades, on passait nos journées libres à jouer dans les champs, les sous-bois, les ruisseaux, à monter aux arbres, on revenait à la tombée du jour crottés des pieds à la tête.

Tout mon enfance, ça n'est que ça. Il n'y avait pas du tout la tentation de la télévision. Il y avait une émission pour les enfants le jeudi après-midi, je la regardais parfois avec plaisir, mais j'étais pressé de ressortir. Jamais mes parents ne m'ont connu rivé devant le poste ; le problème, c'était plutôt de me faire rentrer à la maison.



*Et il y a donc aussi la peinture...*



Elle était très présente. Mon grand-père, Tibor Pólya, était un peintre connu en Hongrie, mort assez jeune, et ma mère était sa fille unique. J'ai été très marqué par la vénération qu'elle lui portait, on avait plusieurs de ses tableaux, postimpressionnistes, à la maison. En particulier dans ma chambre d'enfant. Ils étaient habités par cette lumière intemporelle, qui est celle de la vie rurale, des travaux des champs... Ma mère, avec qui j'ai toujours eu des relations compliquées et distendues, souvent passionnelles, me parlait beaucoup de son père, de son oncle Iván, peintre talentueux lui aussi, de sa jeunesse à Szolnok, une ville de la Puszta, la grande plaine hongroise. Mon grand-père avait son atelier au *Művésztelep*, une colonie d'artistes au bord de la rivière Tisza, un affluent du Danube ; des peintres de la même sensibilité vivaient et travaillaient ensemble, c'est un peu un équivalent hongrois de l'école de Barbizon, si tu veux. Ma mère a grandi en courant entre leurs pattes, elle se souvenait de leurs dîners, de leurs fêtes, c'était un monde enchanté.

*C'était à quelle période ?*

Fin des années 1920, début des années 1930 ; mon grand-père est mort en 1936. Il y avait un esprit de collectif, de bohème artistique, au milieu de la nature, quelque chose d'assez idyllique en fait. J'ai des images fortes de tout ça, des récits de ma mère, la Hongrie en tant que paradis perdu.

*Est-ce que tu es allé à Szolnok ?*



Une seule fois, avec Michka et ma mère, dans les années 1990. À l'occasion d'une rétrospective consacrée à mon grand-père. La ville, située au confluent de la Zagyva et de la Tisza, a été beaucoup détruite pendant la guerre, en particulier par des bombardements alliés. Sa famille était issue de ce qu'on appelait la *petite noblesse terrienne*. Bref, ce sont des notables provinciaux. Du côté de ma grand-mère, Serena Lange, c'est encore autre chose, et même franchement romanesque, elle est autrichienne, fille naturelle d'une chanteuse d'opéra originaire de Salzbourg et d'un aristocrate allemand, je t'épargne les détails.

Il faisait beau et j'ai un plutôt bon souvenir de ma visite à Szolnok. Ici et là, on voit ce que ça a pu être autrefois une jolie petite ville de garnison, un peu assoupie, avec ces maisons basses et élégantes dans le style du XVIII<sup>e</sup> et qu'on retrouve dans toute l'Autriche-Hongrie ; un climat continental, avec un hiver très froid et un été torride. Demande à Nicolas Sarkozy, sa famille est originaire de la même ville et du même milieu. D'ailleurs, j'ai une photo des années 1930 où l'on voit mes grands-parents en compagnie des siens.

Je suis allé voir le *Művésztelep*, où mon grand-père a vécu, ainsi que son frère Iván, et d'autres artistes de l'époque, Vilmos Aba-Novák, Chiovini Ferenc. La plupart des peintres habitaient Budapest mais ils avaient leur atelier à Szolnok, proches des paysages et de la

nature qu'ils affectionnaient.

Tibor Pólya peignait la vie rurale hongroise, pas mal de portraits aussi. Il avait un amour pour la nature et le peuple hongrois. C'était le peintre des petites gens, des paysans et de leurs fêtes. C'était également un caricaturiste renommé.

*Ta mère t'avait beaucoup parlé de cet univers dans ton enfance ?*

Oui, et je lui fais le crédit de la véracité de ses souvenirs. La vie, la nature, l'art. Mais, quand j'y suis allé, il n'en restait pas grand-chose, le jardin était triste, l'atelier petit et assez modeste.

*Quel est exactement ton rapport avec ce pays ?*

Le hongrois est la première langue que j'ai parlée. Car quand ma mère a dû fuir la Hongrie, en 1946, quelques semaines après la naissance de mon demi-frère Georges, elle est partie avec son premier mari, le comte Étienne Károlyi, et la gouvernante du bébé, Margit Tóth. Après leur divorce, celle-ci est restée avec Georges et ma mère, elle l'a suivie dans son remariage avec mon père et c'est elle qui nous a élevés, mon frère Michka et moi. Or, elle n'a jamais parlé français.

*Tout ce dont on parle en ce moment, c'est important pour toi ? Tu y repenses souvent ?*

Bien sûr. C'est autour de ce monde rêvé que s'est construit mon imaginaire. Mon père avait grandi à Milan, puis vécu en Amérique latine pendant la guerre, tout cela était loin, inaccessible. Et ma mère incarnait un monde qui, lui, était tout à fait perdu. Cela dit, elle n'en parlait pas tellement, ce n'était pas du tout quelqu'un de nostalgique. Elle avait quitté la Hongrie sans se retourner. Elle était surtout déterminée par le fait d'avoir perdu son père très jeune, elle devait avoir dix-sept ans. La personne la plus importante dans sa vie a toujours été ce père disparu. C'est son image, ce sont ses valeurs, qu'elle a toujours essayé de transmettre à ses enfants, enfin surtout à moi et à Michka, dans la mesure où Georges, notre frère aîné, c'est autre chose, il a été élevé en tant que dernier des Károlyi. Seul héritier de leur titre de noblesse.

Il faut que je dise un mot des Károlyi.

Michel Károlyi avait été le premier président de la République hongroise, porté au pouvoir par la révolution de 1918 et renversé par les communistes sous la conduite de Béla Kun. Issu de l'une des grandes familles de la noblesse magyare, cet aristocrate socialiste

avait distribué ses terres à ses paysans. Étienne, le premier mari de ma mère, était issu de l'autre branche de la même famille, celle du frère de Michel, Joseph Károlyi, qui avait, lui, conservé ses terres et sa fortune considérable. Étienne était son fils unique, qui lui-même n'a eu qu'un garçon : mon frère Georges.

Michel Károlyi, mort tôt, en 1955, deux mois après ma naissance, n'a eu qu'une fille, Judith, elle faisait de la poterie à Tournettes-sur-Loup, près de Nice, où elle vivait avec sa mère. J'ai connu sa mère, Katus Károlyi. Elle était surnommée la *Comtesse rouge*, c'est une figure historique, un film lui a même été consacré. Durant la période communiste, elle avait conservé un appartement dans le palais Károlyi de Budapest.

J'appréciais Étienne, le père de Georges. Il est mort très âgé, au terme d'une vie aventureuse. En Hongrie, il n'a jamais eu de vrai job, sinon celui de metteur en scène dans un important théâtre du centre de Budapest que sa famille lui avait acheté pour le distraire. Dans l'exil, disons qu'il a pas mal tâtonné avant de devenir, de façon hautement improbable, consul général de Suède au Congo-Kinshasa. Ça consistait à aller aux réceptions, à dîner avec chaque Suédois qui passait par là – j'imagine qu'il ne devait pas y en avoir beaucoup –, bref à représenter dignement un pays avec lequel il n'avait pas vraiment de rapport autre que contractuel. Comme tous les emplois coloniaux, c'était bien payé. Il est resté là-bas y compris pendant la guerre civile, il en faisait des descriptions apocalyptiques. Il a dû y passer quelque chose comme vingt-cinq ans, investissant intelligemment ses économies dans l'immobilier à Paris et dans l'art africain sur place, dont il a fini par accumuler une très belle collection. Résultat, il a pu, par la suite, vivre de ses rentes et voyager dans le monde entier, en particulier en Asie, souvent à pied, ou en bus. Il avait une maison de campagne à Tracy-le-Mont, dans l'Oise, où il avait installé sa mère, Daisy, émigrée elle aussi. Il y avait une grande pièce remplie de masques africains. Elle me faisait une peur bleue. J'aimais beaucoup la grand-mère de Georges qui parfois s'occupait un peu de moi, c'était un personnage sorti des romans de Henry James. Comme téléportée d'une autre époque.

Après la fin du communisme, mon frère a récupéré le château des Károlyi, à Csurgó, dévasté et à l'abandon. Il l'a rénové au prix de travaux pharaoniques et se préoccupe à présent de le faire vivre.

Pour son père, ça n'avait pas grand sens. Je me souviens d'un soir, pendant un dîner, Étienne me donne un coup de coude, il me dit : « Mais tu comprends ce qu'il fabrique avec ce château ? Autrefois, quand on était à Budapest avec une quarantaine d'amis, on pouvait

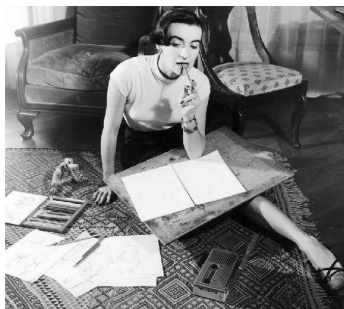
leur dire, allez on va tous à Csurgó ! Mais aujourd'hui... »

Il y a un roman, *Les Dukay*, de Lajos Zilahy, qui a été un best-seller en son temps, et qui raconte les fastes de l'aristocratie hongroise. Il est basé sur l'histoire des Károlyi, dont Zilahy avait été l'hôte. Ça a été un gros succès international, quoique ce ne soit pas un très bon livre. Ce que je voulais dire, c'est la résonance durant mon enfance de ce monde perdu des Károlyi. C'est une sorte de *Titanic* englouti par l'océan. J'ai grandi dans cette idée, quand même étrange, que le présent était ce qu'il était, mais que le passé, lui, était habité par un monde extravagant et d'une complexité sans fin, fait de fantômes omniprésents, mais avec lesquels il était très difficile d'établir un lien concret. Par ailleurs, c'était un monde matériellement inaccessible, on ne pouvait pas aller en Hongrie et voir à quoi ça ressemblait. Margit, ma gouvernante, avait un frère et une sœur, Joszi et Mariska, qui en trente ans n'ont eu le droit de venir la voir qu'une ou deux fois, au prix d'acrobaties juridiques impensables, et grâce à la patience de mes parents.

*Quand et comment ta mère et son premier mari sont-ils arrivés en France ?*

Début 1947, avec un statut de réfugiés politiques (jusqu'au bout ma mère s'est obstinée à prononcer *refugiés*). Je crois qu'Étienne Károlyi s'était fait envoyer à Paris pour soi-disant couvrir le tournoi de Roland-Garros, et qu'il avait obtenu, sans doute par privilège tenant au lien historique de son nom avec le socialisme hongrois, de faire venir son épouse et son fils en bas âge. Il faut ajouter que son oncle Michel était alors ambassadeur à Paris.

Il ne travaillait pas vraiment. Il avait toujours des combines de ceci et de cela, des histoires d'immigrés qui tentent de faire des affaires avec un cousin, un ami, ou quelqu'un à qui ils ont rendu service autrefois. Mais, au total, ça ne produisait pas grand-chose. Ma mère a été obligée de se débrouiller.



Elle était styliste. Elle a commencé par vendre quelques modèles à un célèbre couturier de l'époque, Robert Piguët, puis il l'a engagée comme mannequin. Mais Piguët est mort peu après, donc ça n'a pas duré. Elle s'est mise à son compte et a créé sa propre maison – elle se spécialisait dans les jupes. C'était les « jupes Catherine de Károlyi », le nom qu'elle a toujours gardé – le nom de plume de mon père, c'était Jacques Rémy, mais ma mère ne s'est *jamais* appelée Mme Rémy (sauf pour les artisans qui venaient à la maison réparer ceci ou cela), et encore moins Mme Assayas. Comme elle avait beaucoup de talent, ça a très vite très bien marché. On parle d'elle dans les journaux, ses modèles sont reproduits dans des magazines.

Après son mariage avec mon père, il me semble que pendant un temps elle réduit ses activités. La gestion n'était pas exactement son fort et les contraintes pratiques, administratives, liées au maintien de sa propre griffe, lui semblaient un monde étranger et hostile. J'ai néanmoins passé une partie de mon enfance dans les différents ateliers de ma mère. Entre les pattes des couturières qui coupaient, qui fabriquaient. Longtemps, une des pièces de l'appartement de la rue Anatole-de-la-Forge lui a servi d'atelier. On me donnait un aimant et je me baladais à quatre pattes pour récupérer les aiguilles tombées entre les lattes du parquet.

*Du côté de ton père aussi, les racines se perdent dans les brumes lointaines, même si c'est d'une manière très différente.*

Du côté de mon père, ça n'était pas plus concret. Son passé, le monde d'où il venait, c'était Milan sous Mussolini, des grands-parents disparus depuis longtemps, l'Amérique latine pendant la Seconde Guerre mondiale. Complètement abstrait. Il y avait une coupure radicale entre le présent de mes parents et leur histoire, même s'il y en avait des traces, des indices, qu'il s'agisse de meubles, d'objets, ou de tableaux. Et même des langues. Ma mère parlait couramment hongrois, allemand, italien, anglais et français. Mon père était bilingue en français et en italien, il parlait très bien l'espagnol, très correctement l'allemand et pas mal l'anglais. J'avais donc des parents qui circulaient constamment entre six langues, que j'ai toujours entendu parler autour de moi.

*Il y avait donc un grand brassage de cultures et de langues, chez vous.*

Oui, bien sûr. Des amis, de la famille, du côté hongrois et germanophone. Mon père communiquait en allemand avec Margit parce qu'il ne parlait pas hongrois et qu'elle ne parlait pas français. Moi, je parlais hongrois avec elle, et français avec mes parents.

Quant à l'italien, c'était la langue de ma famille côté Assayas : mes tantes et mes cousines vivent à Milan, par ailleurs, elles ont toujours pratiqué le français, y compris entre elles. Mon père avait également recruté un couple de gardiens, originaires de Modène, en Italie, ils logeaient dans un pavillon qu'il avait fait construire pas loin de chez nous, et il ne leur parlait jamais autrement qu'en italien. Et puis, il avait également conservé beaucoup d'amis de ses années en Amérique latine, en particulier Berta Dominguez, l'épouse mexicaine d'Alexander Salkind, le futur producteur de *Superman*, et dont il était très proche. Il les a incités à acheter une maison voisine de la nôtre ; du moment où ils s'y sont installés, ça a été de constantes allées et venues de Mexicains. Tout le monde parlait espagnol. Et moi, j'étais constamment fourré chez eux, c'est d'ailleurs comme ça que je me suis retrouvé à travailler comme stagiaire sur leurs productions.

*T'es-tu soucie de retrouver des traces matérielles de ton passé et de celui de tes parents ?*

Nous sommes une famille relativement peu nombreuse... Mon grand-père n'a eu qu'une fille, ma mère. Aussi s'est elle toujours sentie responsable de la postérité de son œuvre. Mais ça a été très difficile à cause du communisme : ses peintures ont longtemps été hors de portée. Les possibilités se sont présentées très tardivement. C'était un début. Mais, après sa disparition, il aurait fallu que quelqu'un reprenne le flambeau. La question s'est posée, elle est restée sans réponse. Pour moi, elle demeure troublante. Ainsi, je regarde parfois sur Internet, si jamais je trouve la trace d'une de ses toiles. J'ai cherché de façon un peu plus systématique quand Criterion, l'éditeur américain du DVD de *L'Heure d'été*, m'a demandé des images de ses œuvres pour illustrer mes propos. En fait, j'en ai trouvé plein. Et puis, finalement, ils ne s'en sont pas servis. Mais j'y ai pris goût, aussi parce que j'ai trouvé des choses intéressantes, et souvent plus intéressantes que les tableaux que je connaissais.

*Comme les dessins et le tableau qui sont au mur chez toi, ici, à Paris.*

Oui, il y a celui-là, qui est le dernier tableau de mon grand-père. Il était sur son chevalet quand il est mort, et il est inachevé. Là où je voulais en venir, c'est qu'un jour, en cherchant, je tombe sur une œuvre que je ne connaissais pas. En regardant de plus près, je me rends compte que c'est un portrait de ma mère à seize ans, l'année de la mort de son père. Ça m'a bouleversé. Nous n'avons aucun portrait d'elle à cet âge. Et il se trouve que c'est un très beau tableau. Je savais, plus ou moins, qu'à la mort de mon grand-père,

un problème matériel s'était posé. C'était en 1936, ma mère était adolescente, elle faisait ses études, et d'un coup la vie est devenue plus difficile. Ce qui est triste, c'est que ma grand-mère ait été contrainte de vendre des portraits de famille. Le tableau de Tibor Pólya que je préfère est un portrait de famille en pied où on le voit avec ma grand-mère et ma mère, enfant, accroupie par terre devant eux, elle fixe le spectateur d'un regard intense. Il est hélas au musée de Szolnok.

Enfin, voilà, je suis fatalement obligé de me poser ces questions. Je ne peux pas y être étranger. J'ai aussi sur les bras des archives de mon père dont je ne sais pas très bien quoi faire. Il est mort il y a longtemps, en 1981. J'ai essayé de ranger tout ce qui est scénario, ébauche, brouillon, etc.

Mais il était terriblement désordonné. Il entassait ses papiers en vrac, parfois dans des valises qui ressemblent à celles qu'on voit sur les quais de gare dans les films d'époque. Un vrai chaos. Pendant des années, après sa disparition, je me suis demandé comment éviter de laisser tout ça pourrir. Michka, lui, même s'il s'y intéresse, n'a jamais vraiment eu de temps à y consacrer. Moi, je ne supportais plus d'avoir ces valises pleines de paperasses et du coup je les ai ouvertes, j'ai essayé de classer leur contenu, par époque, et par films. Mais c'est compliqué, frustrant, il manque des titres, des pages, certains scénarios existent en de multiples versions différant à peine les unes des autres. Si bien qu'un jour j'ai fini par tout laisser en plan, j'ai mis ce qui était classé et ce qui ne l'était pas dans des cartons et j'ai proposé à Marianne de Fleury, qui s'occupe de l'enrichissement des collections de la Cinémathèque française, de venir et de les embarquer.

*D'où vient ton nom, Assayas ?*

C'était le nom de mon père, Rémy Assayas, quand il est venu en France en 1936 dans le sillage de Max Ophuls. Comme je te l'ai dit, il a grandi à Milan, marqué par l'engagement antifasciste. Le premier film sur lequel il a travaillé, très jeune homme, à Rome, était *La Signora di tutti* d'Ophuls, avec Isa Miranda (1934). Je ne l'ai vu que tout récemment, et j'ai découvert avec surprise que c'était un grand film. Et quand Ophuls est allé à Paris, pour réaliser *Divine* d'abord, puis *La Tendre Ennemie* (1936), mon père a suivi le mouvement. Il a continué à travailler comme assistant ; second avec Ophuls, puis premier avec son monteur, Léonide Moguy, quand celui-ci est passé à la réalisation (*Prison sans barreaux*, *Conflit* – 1938 l'un et l'autre).



*Ton père n'a pas réalisé de films ?*

Si, deux films en Amérique latine, pendant la guerre. Il est parti en 1941 pour Buenos Aires avec sa première femme, Clelia Lugaresi, qui avait la double nationalité, italienne et argentine. Jusqu'à la guerre, il a enchaîné les films, avec Lherbier, Pottier... Il avait adopté le pseudonyme de Jacques Rémy, en inversant ses deux prénoms (Rémy Jacob Assayas), cela avait le mérite d'être plus simple à une époque où les noms compliqués faisaient un peu éternuer les Français (cf. *France la Douce* de Paul Morand sur le cinéma d'alors), en tout cas c'est comme ça qu'il me l'a toujours présenté ; mais je pense que ça avait aussi le bénéfice secondaire de dissimuler ses origines juives. Faut dire qu'à l'époque tout le monde faisait ça. De mon point de vue, ce n'est pas sans conséquences : quand j'étais à l'école primaire, je m'appelais Olivier Rémy.

*Et ton frère Michka ?*

Pareil, il s'appelait Michel Rémy. C'est quand ma mère m'a inscrit à l'école primaire que j'ai entendu pour la première fois le nom Assayas – « Olivier Assayas », ça faisait rire ma mère qui trouvait ce nom pas possible et, associé à son fils, ça lui semblait encore plus surréaliste. Elle a dû se mettre d'accord avec l'instituteur pour qu'on garde « Rémy », d'autant plus que ce nom était inscrit sur la carte d'identité de mon père « dit Jacques Rémy ». Ce n'est qu'au moment du lycée qu'il n'y a plus eu moyen d'y couper.

*Changer de nom, comme ça, presque par surprise, c'est tout de même extraordinaire, surtout pour un enfant.*

Oui, sans doute, mais je ne saurais pas t'en dire beaucoup plus, sinon que je l'ai adopté sans trop me poser de questions. Il y a sûrement eu un processus inconscient, mais dans les faits il n'y a pas grand-chose à ajouter, au-delà du sentiment d'étrangeté que j'évoque. À cet âge-là, tu le reçois comme un fait. Il est vrai que de ce jour j'ai décidé – ça n'était pas du tout une évidence – que j'allais conserver ce nom-là et pas celui de mon père. Pour compléter le tableau, lorsque j'ai eu vingt ans, ma mère a voulu que j'ajoute le nom de son père au mien – il n'y avait plus de Pólya pour perpétuer le nom –, ça aurait donné : « Olivier Assayas de Pólya ». Ma mère aimait bien les particules, il se trouve hélas qu'elles n'existent pas en hongrois – par exemple dans Károlyi, c'est le *i* final qui en fait office. Et les Károlyi n'ont, de ce point de vue, jamais francisé leur nom, sauf ma mère qui s'est toujours fait appeler *de* Károlyi. De fait, elle était comtesse, et Margit, à la maison, ne l'appelait jamais

autrement : *Grofnö*, madame la Comtesse. Et dans sa perspective, les Pólya, *petite noblesse terrienne*, auraient, en français, justifié l'usage d'une particule. C'est d'ailleurs sous cette forme que son nom figurait sur sa carte d'identité. Bref, j'ai pris mes jambes à mon cou.

*Assayas est un nom juif ?*

De Salonique, où se sont repliés beaucoup de juifs chassés d'Espagne après la Reconquista. Mais c'est une ville qui avait une culture judaïque très spécifique. Leur particularité est d'avoir toujours échappé au ghetto, aussi bien là qu'en Espagne. Salonique était majoritairement juive, et sous administration juive. Ça change tout. Ils n'étaient pas moins attachés à leur identité, mais ils étaient beaucoup moins pratiquants que les juifs des ghettos ; ouverts sur l'extérieur, ils ont été marqués par les idées des Lumières et pratiquaient leur religion comme le faisaient les chrétiens, c'est-à-dire suivant les mœurs d'un monde neuf. Je ne suis pas un spécialiste, l'histoire est très bien racontée par Edgar Morin dans le livre qu'il a consacré à son père<sup>1</sup>. Grosso modo, la ville a lentement périclité jusque vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, quand d'autres séfarades, des Italiens venus de Livourne, s'y sont relocalisés et ont redonné vie au commerce, à l'industrie et à la culture. La haute bourgeoisie salonicienne est donc à l'origine livournaise. Et en particulier les plus actifs, les Allatini, qui étaient à l'origine des minotiers. Ils ont apporté la modernité à Salonique.

Cela dit, évoquer l'histoire des juifs orientaux, méditerranéens, ce n'est jamais aussi clair ni aussi simple. D'abord, c'étaient souvent des commerçants – comme l'ont sans doute été mes ancêtres – et ils circulaient d'un pays à l'autre, pas vraiment sédentarisés. Ils ont été à Salonique, mais où étaient-ils avant, je n'en sais rien. Il y a eu des Assayas en Égypte, à Alexandrie, jusqu'à ce qu'ils soient chassés par Nasser en 1956.

*Pourquoi ton père est-il né à Constantinople ?*

J'y viens. On va essayer de ne pas remonter plus loin que mon grand-père parce que sinon ça se perd un peu dans les brumes. Mon grand-père, Guillaume, se marie avec sa cousine, Elda Nahmias, petite-fille de Moïse Allatini, fondateur de la dynastie. Donc la branche Nahmias de ma famille, descendant des Allatini par les femmes, est nettement plus fortunée que la branche Assayas. J'imagine que c'est du fait de son mariage que Guillaume devient banquier. Et plus spécifiquement fondé de pouvoir à Constantinople de la banque d'une autre grande famille de Salonique, les Modiano.

C'est là que naît mon père, en 1911.

Après la Première Guerre mondiale, le démantèlement de l'empire ottoman et la ruine de Salonique<sup>2</sup>, il s'installe à Milan et crée sa propre banque (la *Banca Assayas* !), spécialisée, je crois, dans les échanges avec la France.

Ma famille est restée marquée par l'héritage intellectuel de Salonique, celui d'un judaïsme non pratiquant. Ils devaient célébrer les principales fêtes mais, à la génération suivante, celle de mon père et de mes tantes, ça n'existe plus. Mes cousines milanaises sont tout à fait juives, mais aucune d'entre elles n'a pratiqué de près ou de loin. L'exception, c'est mon cousin, Willy Molco. C'était un journaliste connu en Italie, il a dirigé de nombreux magazines à gros tirage, plus ou moins prestigieux, dont *Oggi*. Il s'est marié avec une fille très pratiquante, et il a fait comme elle, ce qui lui a valu les sarcasmes de ses sœurs.

*Donc ton père est venu d'Italie en France. Suivant quel parcours ?*

Mon père avait deux sœurs, mais il était exclu qu'elles reprennent la banque, et mon père a vite fait savoir qu'il était hors de question qu'il choisisse cette voie, au grand dam de mon grand-père.

Ma famille est, historiquement, *protégée française* : c'est un statut qui a été donné par la France à certains juifs, pour services rendus, ça remonte à la nuit des temps. C'est peut-être une légende familiale ou une approximation, mais je crois que dans notre cas cela remonte à la campagne d'Égypte. J'aurais eu un ancêtre qui aurait aidé l'armée française débarquant en Égypte. Depuis, personne de ma famille n'avait vécu en France, mais ils parlaient entre eux une sorte de français d'Orient. Je crois que c'est au début des années 1930 qu'il y a eu un décret supprimant le statut de *protégé français*, et conférant la nationalité française à ceux qui le détenaient. Mon père est le premier Assayas à s'être installé en France, et moi je suis le premier à y être né. Mais ce cheminement un peu bizarre n'est pas sans conséquences, puisqu'en 2009 mon frère Michka a eu toutes les peines du monde pour faire renouveler son passeport. Ses deux parents étaient nés à l'étranger et on lui demandait de présenter le document des années 1930 qui établissait la nationalité de son père, le passeport diplomatique de ce dernier – attribué du fait de son engagement dans la France libre – ne satisfaisant pas la bureaucratie<sup>3</sup>.



*Île de la Martinique, 1941.*

*Mon père à gauche, Victor Serge à droite, Germaine Krull au centre*

Donc, mon père étant devenu français de plein droit il a été mobilisé en 1940, il a fait la guerre, la débâcle. Démobilisé à Clermont-Ferrand, il rejoint Nice, où il a de la famille et où l'attend son épouse, Clelia. Grâce à une loi argentine, il obtient à son tour la double nationalité du fait de son mariage, ce qui lui permet de passer les multiples embûches administratives et de quitter la France. Il s'embarque au printemps 1941 à Marseille sur le *Capitaine Paul-Lemerle*, un cargo mixte à destination de la Martinique, via Casablanca. Sur le même bateau, il y avait Claude Lévi-Strauss, André Breton, Wifredo Lam, Victor Serge, Anna Seghers, Kurt Kurant... ainsi que la photographe Germaine Krull, devenue proche de mes parents et que j'ai bien connue. Après des péripéties rocambolesques, internement en Martinique, embarquement sur un cargo à destination de la Guyane, escales à Recife et Salvador de Bahia, ils parviennent enfin à leur destination, Buenos Aires.

Je m'y suis intéressé car, en faisant des rangements à la campagne, j'ai retrouvé, et identifié, une série de photos prises par Germaine Krull sur le *Capitaine Paul-Lemerle*, ainsi que le récit par mon père de la traversée qui, à ma connaissance, n'a jamais été documentée. Mon père raconte aussi sa visite aux ex-bagnards de Cayenne lors de son escale à Saint-Laurent du Maroni. Germaine Krull était là et j'ai également retrouvé son reportage photo.

Arrivé à Buenos Aires, mon père est d'abord devenu – ne me

demande pas comment – directeur des studios de cinéma Baires, puis il a réalisé un film intitulé *El Gran Secreto* avec Mecha Ortiz, une très grande star à l'époque. D'après ce que j'ai compris, mais je n'ai jamais vu le film, c'était une sorte de remake de *Confliit*, le film de Moguy sur lequel il avait travaillé comme assistant.

Entre-temps, il a rejoint la France libre dont il est devenu responsable de l'information pour l'Amérique latine, d'abord depuis Buenos Aires, puis depuis Montevideo. C'est lui, par exemple, qui a reçu Bernanos à la radio quand il a fait son discours « La voix de la France est la voix de la colère ». Dans les archives de mon père, j'ai le manuscrit d'un des discours de Bernanos, peut-être celui-là. Il a également réalisé un second film en Amérique latine, mais très différent, d'après un scénario de Jules Supervielle et de son fils, Jean. Il a été tourné en français dans les Andes, techniquement, c'est un film chilien mais il a été produit, réalisé, interprété par une équipe d'exilés français, les acteurs venant pour la plupart de la troupe de Jouvet. Gisèle Freund était photographe de plateau. En fait, on peut dire que c'est le seul film de la France libre. Il a été miraculeusement retrouvé au fin fond d'archives, il y a quelques années, des coproductrices l'ayant trimballé clandestinement en France et exploité (de façon illégale) exclusivement dans le Midi sous le titre de *Françoise*. En fait, il s'appelle *Le Moulin des Andes*, mais parfois on le trouve aussi sous le titre *Le Fruit mordu*, ce qui ne facilite pas les recherches. Au moment de sa réédition, il y a eu des articles, c'est une curiosité. En particulier parce que Robert Darène, le futur réalisateur, en tient le rôle principal. Et qu'on y voit apparaître de façon complètement improbable Nora Gregor, disparue depuis *La Règle du jeu* et relocalisée au Chili à Viña del Mar. Enfin, bref, mon père s'en moquait, il ne parlait pas de ces films qu'il considérait sans doute comme négligeables. Il ne s'est jamais préoccupé de les retrouver, ou de les revoir.

*Et il n'a jamais essayé de réaliser d'autres films ?*

Non. La façon dont il me l'a raconté est la suivante. La plupart de ses amis étaient rentrés en France dès 1945. Il était resté en Amérique du Sud où il avait conservé ses fonctions de diplomate au service du gouvernement provisoire du général De Gaulle. Et puis, aussi, il avait refait sa vie : il s'était séparé de Clelia et habitait à Montevideo avec une autre femme. Mais à mesure que l'industrie du cinéma en France se restructurait, des opportunités se présentaient. Ainsi, on l'avait contacté pour réaliser *Jéricho*, produit par Sacha Gordine, l'un des premiers films consacrés à la Résistance. Mais il n'est pas rentré tout de suite, il ne voulait pas quitter l'Amérique

latine sans l'avoir visitée ; il s'est donc lancé dans un périple de plusieurs mois qui l'a conduit jusqu'à Mexico où il a retrouvé Victor Serge peu avant sa mort, puis Los Angeles où vivait alors Moguy, et d'où il a rejoint New York et s'est enfin embarqué pour l'Europe ; mais trop tard pour réaliser *Jéricho* qui avait entre-temps été confié à un autre réalisateur débutant, Henri Calef.

Il se retrouve alors à écrire avec René Clément l'adaptation d'un récit de guerre, *Les Maudits*. Le film est un succès commercial, il est primé à Cannes, mon père renonce définitivement à la mise en scène et devient scénariste. Sans le moindre regret. Il me disait que pour réaliser des films il fallait avoir des qualités militaires et passer sa journée debout (*rires*). Bref, il ne gardait pas un souvenir excellent de ses films, qui n'étaient pas des réussites non plus.

*Il est bien sûr impossible de prétendre que le fait que ton père, le scénariste Jacques Rémy, ait travaillé dans le cinéma et que tu aies grandi dans ce milieu soit indépendant de ce que tu allais devenir. Rétrospectivement, il te semble que le travail de ton père, scénariste d'un grand nombre de film français « grand public » des années 1950 et 1960, a été pour toi un modèle, même biaisé, ou plutôt un repoussoir ? Même si le cinéma auquel il est lié est extrêmement différent du tien, il y a des points communs, ne serait-ce qu'un rapport à l'écriture.*

La plupart des films qu'il a écrits, je ne les ai pas vus. Peut-être *Si tous les gars du monde* de Christian-Jaque, ou *La Chatte* de Henri Decoin, en tout cas à la télévision. Par contre, j'ai découvert en salle *Guerre secrète*, qui date de 1965. J'avais dix ans. Lorsque je commence à être conscient de ce qu'est un film, et que je m'y intéresse, mon père écrit plutôt pour la télévision. Il adapte les *Maigret*, d'après Simenon. Il travaille aussi pour l'un des grands producteurs de l'époque, Henry Deutschmeister, de la Franco-London Films, qui avait créé un département télévision où mon père, autant que je me souviens, était directeur de collection ; ils ont fait des séries comme *Les Globe-Trotters*, avec Yves Rénier et Edward Meeks, *Bas de cuir* d'après Fenimore Cooper, ou bien *Les Corsaires*. Il écrivait certains épisodes, il en commandait d'autres ; c'étaient des films qui se faisaient à l'étranger, un peu partout dans le monde, et souvent il devait aller sur place pour les revoir, les réécrire, les ajuster à la réalité locale.

Plus tard, il a travaillé pour la SFP<sup>4</sup>. Il a eu des responsabilités au Bureau des dramatiques, intitulé étrange et qui a toujours fait mon bonheur. C'était un groupe de lecteurs qui, autour du poète limousin Georges-Emmanuel Clancier, auteur du *Pain noir*, centralisait les projets de téléfilms, les propositions, et décidait ce

qui se faisait ou pas.

Tout ça, je le comprends, c'est assez simple. Ce qui est moins clair, ce sont les scénarios qu'il a écrits avant ma naissance, ou bien avant que je sois conscient de son travail. Pourtant, c'est sans doute ce qu'il a fait de plus intéressant. *Les Maudits*, *La Chatte* et *La chatte sort ses griffes*, mais aussi *Le Château des amants maudits* de Riccardo Freda, *Le Secret de Mayerling* de Jean Delannoy, *Le Grand Rendez-Vous* de Jean Dréville, *Tout l'or du monde* de René Clair... C'est sans fin. Mais je ne suis pas complètement sûr de son apport exact à ces films. Quand je regarde les génériques, il y a une sorte de division, et même de subdivision, entre qui signe les dialogues, qui signe l'adaptation, qui signe le scénario, ainsi de suite... Mon père, il me semble que c'était surtout les scénarios – ou les adaptations – dans la mesure où le rôle des dialoguistes était à part... Mais comment écrit-on un scénario sans le dialoguer, et en quoi l'adaptation diffère-t-elle du scénario ?... D'autant plus qu'ils s'y mettaient en général à trois ou quatre.

Et c'est encore plus frappant dans les films italiens auxquels il a collaboré, surtout dans les années 1950.

*Tu as une idée de quels films il considérait, lui, comme ayant été importants parmi ceux auxquels il a collaboré ?*

En 1975, j'avais vingt ans, mon père a commencé à ressentir de façon de plus en plus problématique les effets de la maladie de Parkinson, diagnostiquée depuis déjà un moment, je crois. Ça suscitait chez moi du malaise et même de l'impatience. C'est injuste mais c'est une forme de défense, sans doute. J'ai toujours beaucoup parlé avec mon père, que j'adorais, et pas moins à cette époque-là, mais nos conversations pouvaient être plus tendues. Et le contexte – post-adolescence, maladie, etc. – fait que je n'ai pas eu avec lui certaines conversations, celles de la maturité, si tu veux, et beaucoup des aspects de son passé, du rapport à son travail, me sont demeurés opaques.

Paradoxalement, celui de ses films qui reste le plus présent dans mes souvenirs est celui qui ne s'est pas fait, *Marco Polo*. Il y a un chapitre très important dans la vie de mon père, c'est son amitié avec Raoul Lévy. Au début des années 1950, Lévy était un jeune producteur qui l'avait contacté avec un projet auquel mon père a donné forme, *Identité judiciaire*, de Hervé Bromberger, et qui a marqué les débuts d'un acteur inoubliable, Raymond Souplex, l'inspecteur Bourrel des *Cinq Dernières Minutes*. C'était l'un des tout premiers polars autour des pratiques de la police scientifique, sujet

qui passionnait mon père plus que moi. Le film a été un succès et le début d'une collaboration avec Raoul Lévy qui, avec le succès de *Et Dieu... créa la femme*, est devenu le producteur le plus en vue de ces années-là. Mon père a en particulier écrit pour lui le film suivant du couple Bardot-Vadim, *Les Bijoutiers du clair de lune*, je l'ai vu bien plus tard et ça m'a semblé assez incohérent. Mais il y avait Stephen Boyd qui avait joué le traître Messala dans *Ben-Hur* de William Wyler : pour ma génération, la référence absolue.

Plus marquant, en tout cas pour moi, mon père avait fait visiter à Raoul Lévy un manoir en vente à Orsay, pas trop loin de chez nous, et où plus tard j'irai au lycée. Le producteur avait eu un coup de foudre pour ce lieu, La Grande Bouvèche, c'est vrai que c'était très beau ; il s'y était installé et il y organisait des fêtes où il faisait venir le tout-Paris. Mes parents étaient toujours invités et beaucoup de leur vie mondaine gravitait autour de Raoul Lévy.

J'y suis bien sûr allé plusieurs fois, en général on me laissait à la cuisine sous la surveillance du personnel. Lévy avait un fils, Dany, un peu plus âgé que moi et qu'on me donnait toujours en exemple : sa chambre était parfaitement ordonnée et il avait une impeccable collection de petites voitures. Je me souviens aussi du singe en cage, et des goûters d'enfants qui donnaient lieu à des projections dans la salle aménagée sous les combles et dont la charpente avait été décorée par Diego Giacometti. On a eu droit à *La Belle Américaine* de Robert Dhéry, inévitable... Dans le séjour, un Miró trônait au-dessus de la cheminée. Il y avait aussi de très belles pièces d'art chinois. Pour Noël, mes anniversaires, Raoul Lévy me faisait de superbes cadeaux, un cheval à bascule, une voiture télécommandée que j'ai détruite au bout de deux heures en la faisant rouler dans la boue et en essayant ensuite de la laver avec du détergent. Une fois, il est venu à la maison en coupé Ferrari noir et il m'a emmené faire un tour. Je n'étais pas peu fier.

*Tout cela associe le cinéma à un monde enchanté, c'est une autre dimension que le côté studieux de ton père écrivant à la maison.*

Oui, c'est vrai, pourtant je n'ai jamais vraiment fait le lien avec ma pratique du cinéma.





*Le recto de cette plaquette est la reproduction exacte du sauf-conduit en or que Kubilai avait donné à Marco Polo pour lui permettre de voyager sans encombre en Asie. C'était un sauf-conduit et un talisman. Que Monsieur et Madame jacques remy l'emploient judicieusement pour traverser les 365 jours de l'année 1961.*  
*raoul lévy*

Revenons à Marco Polo.

Qui en a eu l'idée, je n'en sais rien, mais mon père s'est retrouvé à écrire, seul pour une fois, un projet mégalomane dans lequel s'était lancé Lévy. L'histoire de Marco Polo, tournée en Asie dans les vrais décors. Personne n'avait fait ça, ni de près ni de loin. Pour remettre les choses dans leur perspective, c'était l'époque où Sam Spiegel délocalisait en Europe des superproductions comme *Le Cid* ou *La Chute de l'Empire romain*. Grosso modo, c'étaient des péplums à grand spectacle, destinés au marché américain, mais fabriqués aux

coûts du cinéma européen. C'était le modèle du *Marco Polo* de Raoul Lévy, à la différence près qu'il faisait monter les enchères en imaginant un film d'une ampleur comparable entièrement réalisé en Asie. C'était un projet fou, mais qui tenait debout du fait qu'il était soutenu par la Columbia, qui avait gagné beaucoup d'argent grâce à *Et Dieu... créa la femme*. Mon père a passé pas mal de temps à l'écrire, à le réécrire, version après version. Le film évoluait, changeait, s'amplifiait. Christian-Jaque devait le réaliser et Alain Delon serait Marco Polo.

*Quand se situe cet épisode ?*

Début des années 1960. Mon père était sans cesse en voyage avec Raoul Lévy, au Japon ou en Chine, des destinations qui n'étaient alors pas si courantes. En Chine, ils sont allés jusqu'au désert de Gobi qui devait être l'un des jalons du tournage : c'était la route de la soie. Il a été à Rangoon en Birmanie, à Bangkok où il a retrouvé son amie, la photographe Germaine Krull, qui était devenue, aussi improbable que cela paraisse, la patronne d'un palace colonial, L'Oriental. Ils ont visité Hongkong où ils ont rencontré un partenaire potentiel, Run Run Shaw<sup>5</sup>, dont le prénom pittoresque faisait encore sourire mon père des années plus tard. Bien sûr, il a rapporté de ces pérégrinations toutes sortes d'objets d'art. Mon père avait beaucoup de goût, il était collectionneur, et il avait encouragé Raoul Lévy dans cette voie. Ils allaient chez des antiquaires, à l'époque l'art asiatique n'était pas très cher, et on pouvait encore trouver des pièces extraordinaires. Lévy achetait à tour de bras, puis demandait au marchand ce qu'il pouvait donner à son ami. Mon père récupérait ainsi toutes sortes de pièces, souvent très belles, et qui ont décoré la maison où j'ai grandi.

*Il y a donc un décor asiatique à ton enfance, qui résulte de cette entreprise, et qui bien sûr rétrospectivement peut être vu comme un signe avant-coureur de ce qui sera plus tard ton intérêt pour l'Asie.*

Oui. Mais, hélas, ce film, *Marco Polo*, a une histoire calamiteuse. Il a provoqué la faillite de Raoul Lévy qui ne s'en est jamais remis. Et, *in fine*, il s'est tourné au rabais, en Yougoslavie, pour honorer coûte que coûte les contrats qui avaient été signés. C'est Denys de La Patellière qui l'a réalisé, Alain Delon, disparu en route, avait été remplacé par Horst Buchholz. Je crois que le seul comédien qui est resté, pleuve ou vente, c'était Anthony Quinn, inoxydable, et qui jouait l'empereur chinois Kubilai Khan de la dynastie mongole des Yuan. Ça n'avait désormais rien à voir avec le scénario de mon père qui a choisi d'en faire un roman, *La Fabuleuse Aventure de Marco*

*Polo* – très mauvais titre que Raoul Lévy a pourtant décidé d'adopter lui aussi (au grand mécontentement de mon père) pour son film qui n'avait plus grand-chose de fabuleux.

Tout cela avait pourtant été assez loin. Une séquence avait même été tournée par Christian-Jaque, en Inde, si je me souviens bien. Marco Polo affrontait l'empereur aux échecs. Il y avait l'échiquier sur lequel ils jouaient, et un autre, immense, où des personnages réels exécutaient les déplacements des pièces, les tours étaient des éléphants... Pourquoi tout cela a-t-il mal fini, je n'en sais rien, mais ça a été la Bérézina. Raoul Lévy, qui avait un caractère très difficile, entretenait des rapports de plus en plus conflictuels avec ses partenaires, en particulier américains (*Columbia bastards* !). Je crois qu'ils se sont retirés et tout s'est effondré comme un château de cartes.

*Il devait y avoir un tournage en République populaire de Chine ?*

Il me semble que c'était envisagé, oui.

*En 1965, c'est le début de la Révolution culturelle, ça doit devenir très compliqué...*

Le film date de 1965 en effet, mais je te parle du projet initial, c'est plutôt les années 1960, 1961. Période Liu Shaoqi. Donc plus ouverte. Mais il est vrai que mon père me racontait qu'à l'hôtel, ils étaient réveillés à l'aube par des haut-parleurs qui chantaient les louanges de tel ou tel ouvrier exemplaire. Rien n'était impossible *a priori*, personne ne s'était vraiment posé la question. Mais tu as raison, politiquement, il me semble peu vraisemblable qu'ils aient eu de vraies chances d'obtenir à cette période la bénédiction du PCC pour reconstituer les fastes de l'empire.

*Ainsi le grand projet de Raoul Lévy a tourné court.*

Beaucoup de choses devaient être filmées au Népal. Une anecdote m'a fait beaucoup rire, aussi parce que j'ai été témoin de l'incident. Le businessman occidental incontournable de Katmandou était un pionnier de l'hôtellerie locale, Boris Lissanevitch, d'origine russe, et propriétaire d'un célèbre restaurant, le Yak & Yeti – aujourd'hui, c'est un hôtel. Raoul Lévy l'avait embarqué pour assurer une sorte de production exécutive sur place. Il y avait des scènes de bataille impliquant des éléphants. Or il n'y a pas d'éléphants au Népal. Il fallait les faire venir d'Inde, à pied bien sûr, et en s'y prenant six mois à l'avance. Dans la certitude que le film allait se tourner, ils ont engagé l'opération. Une fois les éléphants sur place, en nombre,

et le tournage constamment retardé, il a fallu les nourrir, ce qui ne coûte pas rien. Les fonds ont cessé d'arriver, et Boris Lissanevitch en a été de sa poche, jusqu'à ce qu'il ne puisse plus payer. Il a dû faire face à des émeutes de cornacs et je crois bien qu'il a fini en prison. Bien plus tard, au tout début des années 1970, j'ai voyagé en Inde, avec mon père et ma tante, y compris au Cachemire aujourd'hui rendu inaccessible par le conflit indo-pakistanaï. Bref, on se retrouve au Népal, à Katmandou, et on va dîner dans l'un des rares restaurants occidentaux. Le Yak & Yeti. Au milieu du repas, je vois mon père littéralement se cacher sous la table en voyant passer Boris, qui devait gravement l'avoir en travers de la gorge.

*Après ce film, Raoul Lévy a fait faillite.*

Je me souviens de la dépression dans laquelle il a sombré.

*Il était le plus puissant producteur français de l'époque.*

En tout cas, le plus visible. C'était une figure flamboyante de la mondanité. Par la suite, mon père a eu des problèmes juridiques à cause de lui. Il avait accepté d'être gérant d'une des sociétés de Lévy, avec laquelle il n'avait par ailleurs rien à voir. Il a été convoqué au tribunal pour en rendre compte. Il était parfaitement innocent dans la mesure où il n'a jamais été impliqué de près ou de loin dans ses affaires, et au résultat il y a eu non-lieu ; mais ça a été un sujet d'angoisse pendant toute une période. Lui, fils de banquier, j'ai du mal à comprendre comment il a pu se fourrer, même par amitié, dans une galère pareille.

J'ai suivi à travers les conversations de mes parents le déclin de Raoul Lévy. Il ne pouvait plus produire, il s'est mis à réaliser des films. *Je vous salue... Mafia*, une série B glauque, avec Eddie Constantine ; son film suivant *L'Espion*, le dernier rôle de Montgomery Clift, défiguré et qui mourra peu après, est encore plus flipant. C'était vraiment le visage de la dépression.

Tout ça pour finir par son suicide, un soir de 31 décembre – 1966 –, alors qu'on était en famille pour le réveillon. Mon père s'est décomposé, défait comme je ne l'avais jamais vu. J'avais onze ans.

Peu après, je suis allé avec lui à Orsay, voir sa veuve, Lucienne Lévy, je me souviens du dressing avec l'alignement de ses complets.

Bien des années plus tard, j'y suis retourné en compagnie de Jean-Dominique Bauby, qui, avant la maladie qu'il a décrite dans *Le Scaphandre et le Papillon*, écrivait une biographie de Raoul Lévy, et je lui avais prêté certains cahiers de mon père évoquant cette

période. Sa maison, La Grande Bouvèche, avait été acquise par le département de l'Essonne et transformée en jardin public. Il s'y trouve même un cinéma d'art et d'essai, le Jacques-Tati...

Enfin, voilà, cette silhouette-là a été très présente, y compris son destin navrant.

*Tu as à peine effleuré le sujet, même si on le sent toujours proche : la politique était importante dans ta famille ?*

Oui, enfin... Disons que du côté de ma mère, comme je te l'ai dit, il y avait l'idée d'un monde perdu, détruit par le communisme. Les images qu'elle en retient sont assez terribles. La Hongrie a vécu en paix jusqu'en 1944, grâce aux compromissions du régent Horthy avec le nazisme. Beaucoup de juifs s'étaient réfugiés en Hongrie, et puis les Allemands sont arrivés, et à partir de là ça a été le chaos, la déportation en masse, comme tu sais. Ma mère n'était pas juive, mais elle en a été témoin. Puis ça a été l'offensive russe et des combats très durs, pied à pied, le terrible siège de Budapest qui a duré de décembre 1944 à février 1945. Avant même le communisme, le pays avait été mis à feu et à sang par les combats. Il faut avoir à l'esprit que, jusque-là, la Hongrie avait vécu dans un XIX<sup>e</sup> siècle prolongé ; quand ma mère m'en parlait, elle me disait que c'était Proust. Donc, même si son nom pouvait l'aider à surnager dans la Hongrie communiste, il n'y avait pas moyen d'échapper à la collectivisation, à la saisie des richesses, bref les Károlyi, comme beaucoup d'autres, ont été contraints à la fuite, leur fortune réduite à ce qu'ils pouvaient emmener dans leurs bagages. Budapest était en cendres, leurs amis de jeunesse dispersés au quatre coins du globe. Il leur restait à tout recommencer de zéro, dans l'exil, en l'occurrence à Paris.

En somme, ma mère n'avait aucune sympathie pour le communisme, et n'en a jamais eu. Ce n'est pas quelqu'un qui avait un point de vue politique très articulé, mais elle avait au moins celui-là. Margit, ma gouvernante, avait, elle, une hostilité violente car elle était très catholique, très pratiquante, et elle a été témoin d'horreurs. Quant à mon père, il a été activement antifasciste à Milan dans les années 1930, et à Paris il a été lié au groupe communiste actif dans le cinéma français. Très tôt, au contact d'antnazis allemands immigrés à Paris, il a été marqué par ce qu'on a appelé le « communisme de gauche », antiléniniste, antiétatique. Ensuite, sa rencontre avec Victor Serge – qu'il appelait Kilbachich, son vrai nom – sur le *Capitaine Paul-Lemerle* a déterminé son engagement. On peut résumer en disant qu'il était du côté des dissidents communistes. Après la répression du soulèvement

hongrois de 1956, on peut aussi dire qu'il n'était plus communiste du tout. Ses amis les plus proches, durant mon enfance, étaient issus de la France libre. Il voyait des gens du cinéma, bien sûr, mais aussi des diplomates, des hauts fonctionnaires, tous venus de cet horizon, souvent gaullistes de gauche. Puis, tardivement, il a commencé à s'intéresser à la question de la judaïté, jusque-là très peu présente.

*La religion a joué un rôle dans ton enfance ?*

J'ai quand même été baptisé, à Saint-Pierre-de-Rome. En l'absence de mon père, sous le nom d'Olivier Rémy.

*À Saint-Pierre-de-Rome ?*

Oui, à l'époque où on vivait à Rome. Un jour où mon père était à Paris, ma mère m'a mis un de ses jupons en guise de costume, elle m'a pris sous son bras, et m'a fait baptiser. Mon parrain est un obscur producteur italien, Gigi Martello, qui avait travaillé avec Luigi Comencini, et ma marraine, une aristocrate hongroise, Lili Esterhazy. Au terme de cette cérémonie hautement improbable, le prêtre qui l'avait célébrée a cru judicieux de dire à ma mère que si l'avion que nous devons prendre le lendemain pour Paris s'écrasait, j'irais au ciel et elle en enfer, en tant que femme divorcée. Elle en était restée bouche bée. Elle-même n'était pas catholique mais protestante, calviniste, cependant elle ne voulait pas qu'il y ait une différence de religion entre ses fils, car les Károlyi, eux, sont catholiques. Nous avons donc été baptisés, Michka et moi. Je disais ma prière tous les soirs, en hongrois, j'allais à la messe avec Margit, mais à la suite d'une résistance héroïque j'ai tout de même réussi à échapper au catéchisme.

*Néanmoins, dans cette sorte de patchwork très riche qui constitue le paysage à la fois réel et imaginaire de ton enfance, figure aussi cette dimension religieuse.*

Oui, même si mon père a été entièrement absent sur ces questions, ce qui est assez pittoresque. Un jour, on est fin janvier 1968, je vais avec lui à la Cinémathèque – j'y mets les pieds pour la première fois –, on est en voiture, on va voir un film d'un de ses amis, tchèque, Jiri Weiss, il vient de fuir son pays suite à l'invasion soviétique et fait une halte à Paris sur le chemin de son exil aux États-Unis. On se retrouve immobilisés dans un embouteillage place du Trocadéro dans la minuscule Autobianchi qu'il conduisait ; il se tourne vers moi et me dit : « Aujourd'hui, c'est ton anniversaire, tu as treize ans, et comme tu es juif (*je l'apprends !*) on devrait célébrer

ta bar-mitsva. Tu n'es plus un enfant, tu deviens un homme. » J'ai eu l'impression de recevoir en vrac, dans cet embouteillage, au Trocadéro, une série d'informations au minimum *délicates* à gérer. Et ça reste un point d'interrogation. Je ne savais pas quoi en faire alors, et au fond je ne sais toujours pas quoi en faire aujourd'hui. J'ai grandi en France, issu de deux parents immigrés ; il n'y a pas de repères, ni même d'horizon à une, deux ou trois générations. Je n'ai connu aucun de mes grands-parents. Quel pouvait être au juste leur rapport au monde, à la religion, au travail... ? Je n'en ai pas la moindre idée ! Mon père me dit « Tu es juif », qu'est-ce que je suis censé faire avec ça ? Ça ne correspond à aucune réalité sociale, à aucune pratique religieuse. Ça renvoie à une identité vague, et je ne suis pas sûr de comprendre ce qu'il en fait lui-même. Quand je suis allé à Londres adolescent chez un correspondant anglais, Nigel Jacobs, je me suis retrouvé à célébrer avec sa famille la Pâque juive : je ne peux pas te décrire mon ahurissement devant leur rituel...

*Et aujourd'hui ?*

Quand on me pose la question de l'origine de mon nom, je réponds qu'il est d'origine hébraïque. Ensuite, j'ajoute « par mon père », par souci de précision. Et après je m'en veux de l'avoir dit, comme si, inconsciemment, il m'importait de spécifier que je ne suis pas *vraiment* juif. De fait, pour les juifs je ne suis pas juif puisque la judaïté se transmet par la mère, même si ça fait partie de mon identité, parmi un patchwork d'identités hétéroclites. Autant de repères pour un questionnement constant, dans la mesure où je pense qu'on est héritier de tout ce qui nous constitue. Ce qui n'interdit pas de s'en éloigner si on le souhaite. Issu d'une part du judaïsme, et de l'autre du calvinisme, si je devais définir mon rapport au monde suivant ces termes disons philosophico-religieux, je ne choisirais ni l'un ni l'autre. Je n'arrive pas à m'intéresser au rapport du judaïsme à la Loi, la nomenclature talmudique m'est étrangère, cela ne m'empêche pas d'être un lecteur de l'Ancien Testament. Mais du point de vue de l'ancienne loi et de sa transformation dialectique dans le christianisme. Je peux m'intéresser au monde de l'ancienne loi, mais la nouvelle loi m'en semble un dépassement assez indiscutable, lié à l'émergence de l'individu. En cela, la problématique du peuple élu m'est tout aussi étrangère ; le christianisme, même sans avoir la foi, est évidemment une rupture historique, c'est l'avènement du monde moderne.

Après, le calvinisme... Bon, pardon pour des simplifications calamiteuses... ce que dit Calvin et ce que dit saint François d'Assise

je ne le vis pas comme contradictoire, ce sont deux formes de retour aux valeurs de l'Église des origines. L'une plus austère que l'autre, plus nordique, disons. C'est un langage que je comprends, et je peux m'en sentir proche. Mais je suis évidemment en désaccord avec l'interdiction de fabriquer des images, aussi bien selon les lois juives et protestantes. Cela dit mon grand-père calviniste était tout de même peintre – il faut ajouter qu'en Hongrie le calvinisme était surtout une affirmation nationaliste, et le rejet de la religion officielle de l'empire. Au fond, tout cela me renvoie à l'influence primordiale de la Renaissance et de sa peinture. Une sorte d'épure, la religion réduite à son essence philosophique – y compris dans la réconciliation avec l'Antiquité. En somme, si j'ai une religion, c'est sans doute celle de la Renaissance italienne.

*Ton père ne s'est jamais rapproché du judaïsme ?*

Sur un plan religieux, non, mais sur le tard il est devenu très sioniste, très pro-Israël ; puis très atlantiste et, au fond, antigaulliste. Selon lui, de Gaulle avait trahi ses valeurs.

*Et par rapport à la guerre d'Algérie ?*

Un soir, mon père s'est fait arrêter à un contrôle routier en rentrant à la maison, ils l'ont gardé parce que sur sa carte d'identité le fonctionnaire avait abrégé Constantinople (où il est né) en « Constantin ». Ils l'ont pris pour un natif de Constantine, et donc suspect. Cela l'avait fait beaucoup rire (*a posteriori*). Au fond, je ne sais pas trop ce qu'il en pensait. Mais si la question est de savoir s'il était pro-FLN, s'il s'est engagé, la réponse est non. Il me semble que sur cette question ses amis de la France libre se distribuaient sur la totalité du spectre. Dans les années 1950, il avait écrit avec Guy Calvet, un auteur pied-noir, un film sur le débarquement américain à Alger, *Le Grand Rendez-Vous* de Jean Dréville.

*Mais il fréquentait aussi des gens favorables à l'indépendance de l'Algérie ?*

Sans doute. Je suis incapable de te répondre. Il faut dire que mon père a toujours été très éclectique dans ses amitiés. Quand il est rentré d'Amérique latine, il lui est arrivé de témoigner pour dédouaner des amis inquiétés pour leurs activités durant l'Occupation. Il était proche de Robert Aron, l'historien de l'épuration, et il a été l'une de ses sources pour le chapitre consacré au cinéma français. Un personnage assez radioactif, René Hardy, et sa femme, Jacqueline, étaient aussi des amis de la famille. Comme



tu le sais, cet ancien dirigeant du réseau de Résistance Combat reste suspect d'avoir livré Jean Moulin aux Allemands. Mon père avait écrit avec lui un film de Claude Autant-Lara, *Le Bois des amants*.

1. Vidal et les siens, Seuil, 1989.

2. En 1912, Salonique perd son autonomie, elle est rattachée à la Grèce. On expulse massivement les juifs et on favorise la venue des Hellènes afin que la majorité bascule en leur faveur. Comme un malheur n'arrive jamais seul, la ville est ravagée en 1917 par un incendie dont elle ne s'est jamais remise.

3. Cet événement est à l'origine du livre de Michka Assayas, *Faute d'identité*, Grasset.

4. Société française de production, en charge de la production de programmes et de téléfilms pour les chaînes de service public après l'éclatement de l'ORTF. Les principaux studios de la SFP étaient installés aux Buttes-Chaumont à Paris, on a pu parler d'une « école des Buttes-Chaumont », pour définir le style caractéristique de ces fictions.

5. Run Run Shaw était le patron de la plus grande compagnie de production hongkongaise, la Shaw Brothers, berceau du cinéma d'arts martiaux hongkongais.

## 2

---

Mai 68 et après. *Swinging London*  
et contre-culture. Cinéphilie  
adolescente et vocation. À propos  
d'André Malraux. Peinture,  
graphisme, stagiaire sur *Superman*.  
*Sauve qui peut (la vie)*. Apprendre  
à écrire. Premiers courts-métrages.  
Elli et Jacno. Détour par les *Cahiers*  
*du cinéma*. *Made in USA*, *Made*  
*in Hongkong*. Taïwan et le cinéma  
au temps présent. Rencontre avec  
André Téchiné.

---

*Tu as treize ans en mai 1968, comment as-tu vécu les événements ?*

C'est ce que j'ai essayé de raconter dans un petit livre, *Une adolescence dans l'après-Mai*. C'est important, bien sûr, mais la vérité c'est que pour moi ça tombe soit trop tôt, soit trop tard. En fait, j'aurais bien aimé avoir eu deux ou trois ans de plus pour y participer de façon active. Mais je l'ai tout de même vécu à un moment charnière, treize ans c'est la période où l'on s'éveille au monde – après la « bar-mitzvah » dont on parlait tout à l'heure. Donc Mai 68, c'est le monde que j'ai vu en sortant de l'enfance.

*D'autant que tu n'as pas été véritablement proche des événements, puisque tu n'habitais pas Paris. La vallée de Chevreuse n'était pas forcément le meilleur endroit pour vivre cette période.*

L'écho m'arrivait par la presse, la radio... Mais il y avait aussi les grèves. Je garde deux images marquantes de Mai 68 : la première,

c'est le printemps, il fait beau. Le lycée est en grève, et on va à vélo en bande dans les bois ; des rochers, une clairière...

*Et tu vas aussi à Paris ?*

Oui, avec mon père. C'est la seconde image : les drapeaux noir et rouge croisés au fronton de l'Odéon, vus depuis le bas de la rue. Et les troncs d'arbres coupés boulevard Saint-Michel... J'ai eu l'intuition de ce qui se passait, la désorganisation du pays, le monde en train de trembler, la roue de l'Histoire qui tournait.

*Tu te souviens d'avoir aimé cela, d'avoir ressenti un rapport joyeux à l'émeute ?*

Je n'ai participé à aucune. Mais il y avait quelque chose d'euphorisant, un sentiment de liberté : tout est possible, n'importe quoi peut arriver. L'école s'arrête, il n'y a plus d'essence et tout le monde s'agite. Soudain, un souffle d'air frais. Associé dans mon souvenir au renouveau de la nature (*rires*).

*L'éveil des sens ?*

Aussi. C'est ce que les gens évoquent des périodes de mobilisation ou de grands troubles sociaux. D'un coup, ils sont libérés de leurs responsabilités, comme un moment en suspension. C'est rare de vivre ça, et moi je l'ai plus ressenti que vécu ou analysé, mais ça m'a marqué. Et puis l'été 1968 je suis allé pour la première fois en Angleterre, chez un correspondant. Quand ça a été à lui de venir à Paris, en août, sa mère s'est inquiétée auprès de mes parents : n'était-ce pas dangereux d'envoyer son fils en France, les émeutes ne risquaient-elles pas de se reproduire ? Mon père l'avait rassurée.

L'écho de ce qui s'était produit en Amérique en 1966-1967, les hippies, la contre-culture, était plus vivant à Londres. Loin du centre des événements, c'est par les journaux que j'essayais d'être synchrone avec mon époque. Aussi j'ai été très influencé par ce qu'on appelait la *free press* : il y avait une floraison de nouveaux titres, ceux de la presse révolutionnaire et ceux de la marginalité, ou plutôt de l'*underground*. Leur contenu était neuf, souvent abscons, mais avant de libérer le monde ils avaient assez bien réussi à libérer leur maquette. Les couleurs bavaient dans tous les sens, les surimpressions faisaient penser à celles des films de Kenneth Anger et les typographies étaient en général un peu en dessous du seuil de lisibilité. J'étais fasciné.

*Tu lisais la presse anglaise ?*

J'ai l'impression d'avoir assez vite appris l'anglais, la fonction crée l'organe : pour pouvoir lire le *Melody Maker*, *Rolling Stone*, plus tard le *New Musical Express*, comprendre les paroles des Beatles ou de Dylan.

*Donc tu étais aussi en phase avec ce qui se passait sur la scène musicale ?*

Oui, à treize ans j'avais l'impression de tout découvrir en même temps, c'était aussi la fin de l'enfance. Adieu la variété française, la télé ennuyeuse...

*La variété française peut-être mais la chanson française, la chanson à texte, l'héritage rive gauche fait partie du mouvement de 68, beaucoup de ceux qui y participent découvrent aussi ce répertoire, y compris une tradition plus ancienne. Les chansons, anciennes ou nouvelles, ont joué un rôle en Mai 68 et aussitôt après, sans doute plus que le rock dans un premier temps.*

C'est vrai. Mais pas pour moi. Je suis plutôt resté attaché à une période antérieure, les débuts de Jacques Dutronc, d'Antoine... Ça, ça m'avait beaucoup plu et ça me plaît toujours. Après, il y a des chanteurs liés au gauchisme, comme Léo Ferré. Ou Brigitte Fontaine, géniale. Et puis les premiers balbutiements du rock français, avec des groupes genre Alice, Ame Son ; ça, disons que c'était très inégal. C'était l'époque des premières expérimentations dans le domaine des musiques électroniques ; je me souviens des groupes rock officiels du trotskisme, Red Noise, Komintern. Mais je me forçais un peu : pour moi, les choses s'étaient cristallisées, la musique était anglaise, américaine, point.

*Ton père était allé aux États généraux du cinéma<sup>1</sup> ?*

Non, par contre, il est allé à l'Odéon, à la Sorbonne occupée, avec les étudiants chez Renault... Il me racontait. Il s'intéressait au neuf, il était curieux. Sans doute cela avait-il pour lui un air de déjà-vu, de déjà vécu, comme pour beaucoup de gens de sa génération. Je ne le vois pas aux états généraux. Je ne crois pas qu'il aurait pris ça très au sérieux. Il avait des amis que les *Cahiers du cinéma* faisaient ricaner, pour eux, c'était synonyme de théories fumeuses, de phrases alambiquées, d'interprétations abusives de choses simples.

*De toute manière, lui, il appartenait à un cinéma qui avait été très attaqué par les Cahiers jaunes, qui considéraient les réalisateurs avec lesquels il a travaillé, et la pratique du scénario dont il est un*

*représentant exemplaire, comme typique de l'académisme à abattre. Sans parler des Cahiers des années 1960, qui se sont radicalisés tout au long de la décennie.*

Oui, mais il n'en gardait aucune rancune, comme si le débat lui était étranger. Je ne l'ai jamais entendu en parler, et je n'ai jamais eu le sentiment qu'il y avait là un enjeu qui le concerne personnellement.

*Quel était ton rapport avec le cinéma dans les années 1969-1970 ?*

Déjà, ce qui compte pour moi, c'est le cinéma au présent. J'ai très peu fréquenté la Cinémathèque et seulement bien plus tard ; la question de l'histoire du cinéma au-delà du ciné-club de la télévision m'est restée longtemps étrangère. Ça ne me serait pas venu à l'idée de me faire une culture cinématographique en suivant par exemple la rétrospective d'un auteur. À partir de l'adolescence, je suis devenu autonome, je n'étais plus coincé à la campagne. Depuis le lycée, il y avait des cinémas accessibles via la ligne de Sceaux, en particulier à Gif-sur-Yvette où s'était construit un supermarché Codex flanqué de trois mini-salles. J'ai très vite compris comment y accéder sans payer, en passant par les sorties de secours, et comment circuler d'une salle à l'autre, afin de voir tout ce qui était projeté genre *Superfly*<sup>2</sup>. Par ailleurs, en poussant jusqu'au terminus de la ligne de Sceaux, c'était alors la station Luxembourg, on arrivait au cœur du Quartier latin où se trouvaient les cinémas d'art et essai. Bien sûr, j'avais un rapport privilégié avec ce qui relevait de la culture gauchiste, films militants, souvent du tiers-monde, parfois indigestes. Mais ce qui m'attirait vraiment relevait plutôt de la contre-culture, le nouveau cinéma indépendant américain.

*En lisant Une adolescence dans l'après-Mai, on a l'impression que pour toi l'implication dans la contre-culture est très peu passée par le cinéma, beaucoup plus par la musique...*

C'est vrai, ou par la politique et l'écriture. Mais tout de même aussi par le cinéma. Le cinéma n'était pas dissocié du reste, ça faisait partie d'un tout. Il s'inscrivait dans un vaste mouvement, celui du renouvellement, de la transformation du monde, qui se manifestait indifféremment dans la musique, dans la littérature, dans les journaux et dans le cinéma.

*À ce moment-là, tu n'as pas encore l'idée de faire toi-même du cinéma ?*

GAD MONT DISTRIBUTION



PARIS,  
DJIBOUTI,  
ROME,  
BERLIN...

# La GUERRE SECRÈTE

n'a pas de frontières



BOURVIL  
HENRY FONDA  
VITTORIO GASSMAN  
ANNIE GIRARDOT  
GEORGES MARÇHA  
PETER VAN EYCK

avec  
**GUERRE  
SECRÈTE**



REALISATION DE CHRISTIAN-JAQUE  
JACQUES REMY E. DECONCINI  
LE MONTAGE DE PHILIPPE BOUYARD  
AND MORE BY  
TERENCE YOUNG  
CHRISTIAN-JAQUE  
CARLO LIZZANI  
BOULLE ET TOUT LE RESTE DE  
ROBERT HOSSEIN  
ROBERT RYAN  
DANS LE RÔLE DE GÉNÉRAL GRILLI  
MONTAGE DE  
EUGÈNE TUCHERER  
REVERBERI

UN FILM PRODUIT PAR FRANCO-LONDON FILM Avec EICHBERG FILM Avec FAIR FILM Avec EUGÈNE TUCHERER REVERBERI

Depuis l'enfance, j'avais décrété que je voulais faire des films.

C'était une évidence apparue avant même de savoir de quoi il s'agissait au juste : c'est le propre des vocations. J'avais vu *Guerre secrète*, un film à sketches autour de l'espionnage et de la guerre froide écrit par mon père et réalisé par Terence Young, Christian-Jaque, Carlo Lizzani, je dois en oublier un<sup>3</sup>, mais je me rappelle que Bourvil jouait un rôle d'homme-grenouille complètement improbable ; c'était aux Champs-Élysées, le Normandie, ou bien l'Ermitage, je ne sais plus. Et j'avais constaté qu'au générique on ne disait pas que c'était un film de mon père. Je lui ai demandé pourquoi. Il m'a répondu : « C'est le réalisateur qui signe le film. On lui confie le scénario, il le transforme, il choisit les interprètes, etc. Donc c'est son film. » Du coup je me suis dit que réalisateur était peut-être un métier plus intéressant que scénariste. Et puis ça a fait son chemin.

*À ce moment-là, tu as quel âge ?*

Je suis enfant, j'ai dix ans. Et donc à partir de là, disons en tout cas cette période-là, je me suis dit que plus tard je ferai des films. Vers quinze ans, je commence à peindre, de façon très anarchique certes, mais ça a très vite pris de l'importance dans ma vie, et c'est ce qui m'a permis de traverser le lycée, la fac, qui autrement auraient été encore plus indigestes.

*C'était quoi, la fac ?*

Paris III, en lettres modernes. Ma préoccupation numéro un a été de m'en débarrasser le plus vite possible et de ne surtout pas perdre une année. Donc la peinture a beaucoup compté, parce que j'y consacrais une grande partie de mon temps, mais aussi parce que j'avais grandi dans le culte de celle-ci. Ce n'était pas seulement l'influence de ma mère. Mon père collectionnait les livres d'art, il m'emmenait au musée. Mais il ne s'intéressait pas qu'aux classiques. C'est lui qui m'a fait découvrir Warhol, je me souviens de l'exposition des chaises électriques, je me souviens de l'exposition Francis Bacon à l'Orangerie. J'ai visité avec lui Nicolas Schaeffer dans son atelier, Diego Giacometti était un ami de la famille.

Alors, évidemment, il y a une figure qui a beaucoup compté, c'est André Malraux. Mais cette fois du côté de ma mère. Elle était amie de Louise de Vilmorin qu'elle avait connue en Hongrie avant-guerre. Par elle, ma mère avait rencontré Malraux, et après sa mort en 1969 s'était liée d'amitié avec lui. Ils sont devenus très proches. À l'époque, Malraux vit à Verrières-le-Buisson où il a conservé un appartement dans la demeure familiale des Vilmorin où habitait

aussi Sophie de Vilmorin, la nièce de Louise, avec ses trois filles. Celle-ci lui servait également de secrétaire. J'allais régulièrement à Verrières, avec Michka, souvent le dimanche après-midi, pour retrouver les filles de Sophie qui avaient à peu près notre âge. Une année, Michka est allé en vacances avec elles à Saint-Barthélemy aux Antilles. Donc je voyais régulièrement Malraux qui m'a même offert un exemplaire dédicacé du *Musée imaginaire* pour mes vingt ans, il se citait lui-même, « L'artiste n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival »... J'aimais bien cette citation un peu emphatique, bien dans le goût de l'époque. À présent, elle me laisse perplexe, je ne me vois pas comme le *transcripteur* du monde, et encore moins comme son *rival*. Ma mère lui apportait mes tableaux, mes dessins, pour lui demander ce qu'il en pensait, la honte...



Pour  
Monsieur Olivier Allayar de Pölya  
avec les souhaits J

M. J. Haloux

---

LA MÉTAMORPHOSE *Janvier 1975*  
DES DIEUX

*L'artiste n'est pas le transcritureur du  
monde, il en est le rival*

1948

C'est un peu surprenant que Malraux ait tenu ce rôle-là pour toi, alors qu'à cette époque il est devenu une figure du gaullisme, il est assez unanimement rangé dans le camp ennemi par tous ceux, surtout les gens jeunes, qui sont proches de l'esprit de Mai 68.

J'ai beaucoup lu Malraux, les textes sur l'art en particulier, mais aussi les ouvrages autobiographiques tardifs et qui constituent le second tome des *Antimémoires*, intitulé *Le Miroir des limbes* ; aujourd'hui encore, je pense que c'est ce qu'il a écrit de mieux. Je sais bien que *Les Chênes qu'on abat* faisait ricaner les gauchistes qui

ne lui ont jamais pardonné d'avoir participé à la manifestation du 30 mai<sup>4</sup>, mais j'ai toujours essayé, y compris adolescent, de me tenir à l'écart de ce genre de conformisme. En tant que personne, il était très séduisant, direct, simple. Bien sûr, il m'impressionnait, comment en aurait-il été autrement ? Mais il n'était pas intimidant, au contraire, il avait une façon d'élever son interlocuteur au niveau d'un monologue qui pouvait être indifféremment adressé à un chef d'État ou à son chauffeur. Une fois, ça m'a frappé, il s'est mis à taper du pied alors qu'il me parlait de la danse africaine, pour signifier qu'elle « était toujours la confirmation du sol ». Une autre fois, pour préparer un voyage en Inde, l'été de mes quinze ans, il m'avait recommandé en visitant les grottes d'Ajanta de faire semblant de refaire les nœuds de mes souliers afin d'être distancé par le groupe dans lequel inévitablement je me retrouverais, pour recevoir la beauté du lieu dans le silence et l'intimité.

Alors, bon, ma mère parlait tout le temps de Malraux, il a fait ceci, il a fait cela, il a dit ceci, il a dit cela ; elle revenait émerveillée des croisières qu'elle faisait chaque année en sa compagnie et celle de Sophie. Avec mon frère, on la charriait un peu, bien sûr.

*Et, aujourd'hui, où en es-tu ? Ça représente quelque chose pour toi, Malraux ?*

Oui, j'y pense. Sans trop savoir quoi en faire. Ça me frappe chaque fois que je le vois mentionné par Godard, parce que je comprends très bien les affinités. C'est omniprésent, un peu partout et plus spécifiquement dans *Histoire(s) du cinéma*. Il y a chez Malraux, comme chez des poètes, Ezra Pound par exemple, cette idée déterminante du montage ou encore du court-circuit. L'ensemble de l'histoire de l'art, toutes civilisations confondues, est une sorte de totalité où circulent dans un hyperprésent le visible et l'invisible, le sacré et le profane, le fétiche Dogon, la divinité tantrique et le retable d'Issenheim. Malraux dans son *Musée imaginaire* a inventé une sorte de métadiscours où les concepts, les inventions, la pensée en général naissent du choc entre des images, des représentations *a priori* tout à fait étrangères les unes aux autres. Ces deux silex qui produisent une étincelle, ce n'est rien d'autre que la pensée godardienne du montage.

*Oui, mais pas la tienne.*

Je procède différemment, mais ça ne veut pas dire que cette question m'est étrangère. Le court-circuit, inspiré ou pas de Malraux, est une composante vitale de mon cinéma. Je crois, dans

mes films, avoir fait circuler des personnages hétérogènes dans des cultures différentes, ne pas avoir hésité à changer de registre, à sauter du réel à l'imaginaire, de la première personne au cinéma de genre, selon des modalités qui ne sont pas si éloignées de celles du *Musée imaginaire*. Disons que j'ai essayé de concilier une double aspiration, celle de la fluidité du romanesque, l'illusion de la *robe sans couture du réel* qui détermine le style de mon écriture, et puis une dynamique plus discordante, celle de la pensée, où s'entrechoquent les époques, les cultures, les associations d'idées ou d'images. Je crois que la matière même de mon cinéma retient quelque chose du funambulisme de Malraux. Mais je suis plus rationaliste que lui, ou que Godard, dans la mesure où je n'aime pas, ou alors de façon circonstancielle, perdre le fil du sens. Chez eux, ou chez Pound, peu importe la nature de l'étincelle, le choc est la fin en soi. Moi, j'ai besoin qu'il y ait articulation, que le court-circuit soit légitimé par la clarté de ce qu'il met à jour.

*C'est vrai que les idées de Malraux renvoient plus facilement au cinéma, art du raccord, qu'à la peinture. Pour toi, c'est encore une période d'incertitude quant à ta vocation.*

Durant ces années, même si de toute évidence je voulais faire du cinéma, je ne concevais pas de renoncer pour autant à la peinture. Je me souviens d'une amie avec qui j'évoquais ce que nous ferions plus tard, elle m'a dit que j'avais de la chance, pour moi la question ne se posait pas. Je lui demande pourquoi. Elle me répond que je serais peintre, évidemment. Le paradoxe, c'est qu'aujourd'hui c'est elle qui est peintre, elle vit à New York. Disons que la peinture est chez moi à l'origine de tout, mais que je n'y ai pas trouvé ma voie ; mais j'aurais pu être peintre, et je suis curieux d'imaginer où cela m'aurait mené. Peut-être nulle part. Ce qui a été déterminant, c'est que je ne supportais plus la solitude. Peindre toute la nuit, gratter des dessins à la plume de plus en plus obsessionnels, enfermé dans ma chambre, j'avais un sentiment de repli sur moi, à la limite de l'autisme.

Et puis c'est devenu intolérable, j'ai même eu très peur, j'avais l'impression que mon rapport à la réalité pouvait basculer d'un instant à l'autre. Il aurait fallu que quelque chose se produise qui m'aurait sorti de cette macération, mais le fait est que rien ne s'est produit et j'ai dû rompre avec tout un pan de ce qui m'avait constitué.

*À quoi ressemblait ce que tu peignais ?*

Pas très loin de ce qu'on verra dans mon film *Après Mai*. Au départ, c'était tout à fait abstrait, j'utilisais surtout l'huile, sur papier d'abord, et puis sur toile. Après, j'ai commencé à me servir d'encres de couleur. Ensuite, j'ai un peu appris à dessiner et c'est devenu plus construit, marqué par le *pop art*. Très tôt, quand j'étais encore au lycée, et par l'intermédiaire d'un ami, Yves Prince, qui est devenu graphiste, j'ai commencé à travailler à partir de photos projetées. On a fait beaucoup de choses ensemble, on se servait de diapositives, des sérigraphies à la Warhol aussi. On utilisait également un épiscopes qui élargissait les possibilités, on pouvait projeter des documents plus variés. La projection permet de faire un travail très spécifique sur les ombres en tant qu'elles déterminent les contours... J'ai aussi beaucoup dessiné à la plume, avec un hachurage de plus en plus élaboré, inspiré par Edward Gorey ; à ce stade, c'était devenu plus ou moins figuratif... Enfin, j'ai mélangé différentes techniques, encre, décalques de photos de presse, aquarelles, trames Letraset, au résultat c'était dans l'esprit de ce que faisaient les Bazooka à la même époque, spécifiquement Loulou et Kiki Picasso. Mais leur travail était très en avance sur le mien, un savoir-faire, une pratique du dessin infiniment plus élaborés. Ils avaient la chance de travailler en collectif, de se stimuler les uns les autres, d'avoir créé une revue – assez géniale, *Bulletin-périodique* – pour s'autopublier. J'en étais très loin.



Deux dessins sur carte à gratter.

*Est-ce que ton père t'a encouragé à faire du cinéma ?*

Pas vraiment, mais quand il a admis que c'était ce que je voulais faire, il ne le concevait que dans le cadre d'une carrière professionnelle, et par la voie hiérarchique. Il me disait que je serais d'abord stagiaire, puis second assistant, premier, et qu'enfin « on me donnerait ma chance », je me souviens de cette formule qui m'avait hérisqué. Néanmoins, j'ai pris ce qu'on me donnait, je voulais apprendre. En l'occurrence des stages, l'été, chez des vieux copains à lui, toujours les mêmes, ceux qu'il avait connus avant-guerre, ce n'était pas ce qu'il y avait de plus vivant dans l'industrie. Je me suis donc retrouvé dans des situations plus ou moins pittoresques, assistant de Gérard Kikoïne (qui allait très bientôt devenir l'un des rois du porno) qui montait, sonorisait, en fait assurait toute la postproduction de films de « Jess » Franco qui nous arrivaient en vrac d'Espagne ou du Portugal, je ne sais plus. J'ai été stagiaire à Genève sur un film indépendant suisse, réalisé par Louis Grosperre, j'ai numéroté les rushes de *Superman*, à Londres aux studios de Pinewood, tandis que Christopher Reeve errait d'un plateau à l'autre en costume et cape écarlate ; j'étais là quand Marlon Brando, qui interprétait Jor-El, son père, a tourné en costume phosphorescent la destruction de la planète Krypton. J'ai encore été stagiaire à la mise en scène sur un *Maigret* adapté par mon père pour la télé et réalisé par Claude Boissol. Bref, un large spectre.

Mon père considérait que cela me mettrait sur des rails, que ces multiples expériences m'ouvriraient la voie, et qu'après de bons et loyaux services à perpétuer le fonctionnement de l'industrie, « on me donnerait ma chance ». D'ailleurs, ça aurait pu se produire. À Londres, j'avais fait la connaissance de Timothy Burrill, l'un des directeurs de production de *Superman*. Il devait ensuite assurer des fonctions semblables sur *Tess* de Roman Polanski, à Paris, et m'avait promis une place de stagiaire, hélas celle-ci m'est passée sous le nez ; j'ai réalisé que je m'étais fait des contacts dans l'industrie, certes, que j'aurais pu continuer, certes, mais pas à Paris, à Londres.

En fait je commençais surtout à comprendre que ce système ne m'allait pas du tout. Je n'avais aucune envie d'être assistant, d'abord parce que je ne me suis jamais senti aucun goût pour l'organisation, et puis cela n'avait rien à voir avec ce qui, dans le cinéma, et dans la vie, m'attirait. Juste avant *Superman*, j'ai été troisième assistant sur un film de Richard Fleischer intitulé *Crossed Swords*, adapté du *Prince et le Pauvre* de Mark Twain, et qu'on a tourné en Angleterre et en Hongrie avec toutes sortes de vedettes :

Charlton Heston, George C. Scott, Oliver Reed, Raquel Welch, Rex Harrison, David Hemmings, Ernest Borgnine, je dois en oublier... Je leur apportais des cafés, des thés, avec lait, sans lait, avec sucre ou sans sucre. Longtemps après, l'image de Charlton Heston, immense, avec sa démarche de zombie, venant vers moi avec sa tasse à café vide, me faisait encore rire tout seul. C'est là que j'ai rencontré Laurent Perrin. Il avait le même âge que moi, c'est-à-dire vingt et un ans en 1976, c'était l'autre stagiaire français du film. Il avait une mère un peu hippie, il avait grandi de façon complètement anarchique, et était même parti en Inde en auto-stop. Contrairement à moi, il avait été livré à lui-même. Son parcours scolaire avait été peu spectaculaire et il avait échappé à la fac. Mais il avait commencé à faire des films amateurs qui avaient été projetés dans le cadre du festival du Super 8, organisé par Jérôme Diamant-Berger à l'Espace Pierre-Cardin. Il y avait déjà ce fantasme d'une *démocratisation* du cinéma grâce aux petites caméras, c'est une idée parfaitement fausse mais que les journalistes adorent, on n'avait pas fini d'en entendre parler. Pourtant une forme de modernité passait par là, et Laurent en était partie prenante. Autour, il y avait une bande de jeunes gens de notre âge et qui voulaient faire des films. Moi, je n'avais pas fait d'école de cinéma et cette rencontre m'a ouvert de nouveaux horizons : je découvrais qu'on pouvait faire du cinéma autrement. À Budapest, je partageais un appartement avec Laurent – pour la production c'était moins cher que de nous payer une chambre d'hôtel –, du coup on était étrangement immergés dans la vie quotidienne de l'autre côté du rideau de fer. D'autant plus que – autre combine de la production – nous étions rémunérés en forints, inexportables, et nos défraiements démesurés par rapport au niveau de vie local nous permettaient d'aller tous les soirs dans les meilleurs restaurants.

Je me souviens qu'un jour, Laurent avait suggéré d'emprunter la caméra 16 qui servait pour le making-of et de tourner un film sur place, à Budapest, dans la rue. Au résultat, cela ne s'est pas fait, mais jamais auparavant je n'aurais pu l'imaginer. Ça ne m'aurait pas traversé l'esprit.

De retour à Paris, j'ai écrit avec lui le scénario de son premier court-métrage, puis celui de quelques autres, issus de la même bande d'amis, qui se sont tournés ou pas. J'avais fait des études littéraires, j'étais en train d'achever ma maîtrise, c'est ce qui me donnait ma légitimité. En somme, j'ai appris à écrire en écrivant et j'ai surtout compris que la voie du cinéma ne pouvait pas passer exclusivement par la poésie brute et intuitive de la peinture.

*Tu as aimé écrire des scénarios ? Tu as pensé pouvoir en faire ton métier ?*

J'ai surtout compris que la pratique du cinéma, telle que je l'envisageais, était liée à l'écriture. Il fallait que je me l'approprie. Et à plus forte raison quand l'opportunité s'est présentée de faire du journalisme. Courant 1978, j'avais apporté à *Métal hurlant*<sup>5</sup> une bande dessinée qui plaisait à Philippe Manœuvre, d'abord ils devaient la publier et puis j'ai senti que Jean-Pierre Dionnet traînait les pieds. Elle est restée dans mes cartons. Mais bon, du coup, ils m'ont proposé d'écrire un article sur mon expérience au montage de *Superman*. Je n'y avais pas songé avant, mais je l'ai fait et puis j'ai continué à écrire des chroniques pour *Métal hurlant*, à la fois sur la peinture (Malevitch, Fromanger...) et sur le cinéma.

*Pas sur la musique ?*

Le rock, c'était déjà le domaine de Michka. Longtemps, il s'est cloîtré, quand il faisait hypokhâgne, khâgne, qu'il préparait ses concours. Une fois qu'il a intégré Normale, il s'est rendu compte que ça ne l'intéressait pas, que ça ne menait à rien qui lui convienne. Alors, il a proposé des textes à la seule revue de musique décente de l'époque, *Rock & Folk* – hélas, ils n'arrivaient pas à la cheville des équivalents anglo-saxons –, qui l'a tout de suite publié. C'était une institution sympathique et un peu poussiéreuse où cohabitaient différentes strates spatiotemporelles de rédacteurs issus de toutes les mouvances historiques de la critique rock. Michka a beaucoup écrit pour eux, surtout autour de la scène anglaise postpunk. Pour ma part, j'y ai tenu quelques années plus tard une rubrique cinéma décalée : j'écrivais sur le cinéma moderne, les films d'auteur, diamétralement l'opposé de ce qui constituait le goût « rock » en la matière. Philippe Koechlin et Philippe Paringaux, les chefs, me fichaient une paix royale, je leur en demeure reconnaissant.

*Même si tu n'écris pas sur la musique, elle a un rôle décisif pour toi – comme pour tous ceux qui, à l'époque, suivent un parcours comparable.*

J'écrivais des courts-métrages, je commençais à en réaliser, ils étaient très marqués par l'influence du punk rock, avec l'émergence duquel je m'étais trouvé en prise directe quand je travaillais aux studios de Pinewood. On en reparlera : mais il y avait la sensation physique que le monde avait changé, que les lignes avaient bougé, et que cette énergie n'avait pas encore été transcrite dans le cinéma.

*Au lycée, durant la première partie des années 1970, tu avais eu une*

## *activité politique ?*

C'était une époque où l'on était obligé de se définir politiquement. La question était de savoir de quelle subdivision du gauchisme on relevait, il fallait faire son choix. Grâce à mon père, j'étais vacciné contre le stalinisme et ses variantes qui n'ont donc jamais été une option ; et mes condisciples lycéens communistes auraient suffi à me faire fuir si ça n'avait pas été le cas. En fait, je me suis vite identifié aux positions libertaires, autonomes, inorganisées, c'étaient les termes qu'on employait. Pour ce qui est de l'activisme politique, admettons que cela m'intéressait plus que les études. Quand il s'agissait d'organiser des AG, déclencher des grèves, des manifs, des collages d'affiches, j'étais toujours en première ligne, parmi les meneurs.

## *Et à la fac ?*

Non, ce n'était plus du tout pareil à la fac, ce n'était plus mon monde. J'étais isolé et je m'ennuyais. Au lycée, il y avait une effervescence. Avec les communistes, d'un côté, les trotskistes, et leurs diverses nuances, de l'autre ; très peu de maoïstes. Ils étaient en général plus âgés que nous et à peine représentés. C'était un phénomène surtout parisien, et très minoritaire dans le mouvement lycéen. En fait de maoïsme, il n'y avait que VLR, une dissidence antiautoritaire de la Gauche prolétarienne. Et je me suis brièvement trouvé en phase avec leurs positions, proches de celles des libertaires. J'ai vendu plusieurs numéros de leur journal, *Tout*, à la sortie du lycée, je distribuais leurs tracts. J'y retrouvais un esprit qui était celui de la contre-culture ; musique, drogue, révolution de la vie quotidienne. Le gauchisme était très hostile à tout cela ; pour eux, c'était un truc de petits-bourgeois, inutile, voire néfaste.

## *Et d'origine américaine, donc suspect.*

Oui, en plus. Et *Tout* ressemblait à la presse de San Francisco.

## *À l'époque où prend forme l'idée d'écrire sur ou pour le cinéma, est-ce que tu lis des revues ?*

Non. Disons que c'est une période où la question se pose à peine, dans la mesure où les *Cahiers* traitent surtout de politique, et pas trop de cinéma. Sans compter que leurs positions sont très loin d'être les miennes. Je me suis toujours beaucoup intéressé à la civilisation de la Chine, ainsi qu'à son histoire contemporaine. Et j'ai été marqué par la sinologie antimaoïste, celle de Simon Leys, *Les*



*Habits neufs du président Mao* et les ouvrages de la Bibliothèque Asiatique publiés par René Viénet chez Christian Bourgois. Aussi, j'étais très peu réceptif aux dérives du gauchisme européen. Maintenant, on peut en rigoler, mais à l'époque ça ne se faisait pas, c'était très mal vu. En tout cas, il me semblait que les *Cahiers* étaient déterminés par un mélange de structuralisme (que je connaissais et n'aimais pas), de lacanisme (dont j'étais ignorant) et de gauchisme dogmatique. Donc je ne vois pas du tout pourquoi j'aurais lu les *Cahiers du cinéma*, qui représentaient littéralement l'inverse de ce qui m'intéressait, et cela sur tous les registres. Je n'étais pas attiré pour autant par *Positif* qui défendait une cinéphilie classique, sérieuse et appliquée. Ce n'était pas très sexy. D'ailleurs, ça ne prétendait pas non plus être fondé sur la séduction...

Adolescent, j'avais lu en vrac des ouvrages comme *l'Histoire du cinéma* de Sadoul, ou celle de Bardèche et Brasillach, alors disponible en poche, des écrits sur le cinéma d'Eisenstein... Je me souviens en particulier d'un essai sur le format de l'image de cinéma, fallait-il la standardiser selon un schéma horizontal ou bien vertical ? En fait, il était en faveur du carré qui permettait des compositions verticales et horizontales à la fois.

*Cubiques ?*

Non, un format carré, une version radicalisée du 1:33. J'y ai souvent repensé, surtout dans la salle de l'ancienne Cinémathèque du palais de Chaillot dont l'écran semblait avoir été conçu pour ça.

Mon père m'avait aussi acheté deux petits poches Seghers, l'un sur Fritz Lang – écrit par Luc Moullet mais je n'avais pas la moindre idée de qui était Moullet – et l'autre sur Jacques Becker. J'avais encore un livre de théorie vaguement structuraliste, une série d'essais réunis sous le titre *Regards neufs sur le cinéma*. Je ne sais plus trop si je l'ai lu, mais enfin pour te dire que c'était vraiment un bric-à-brac déterminé par le hasard plutôt qu'autre chose.

*Parmi les cinéastes dont les films sortaient alors en salle, il y avait de nouvelles figures, qui ont été très importantes pour cette génération de cinéphilés. Je pense à Glauber Rocha, à Miklós Jancsó, à Nagisa Ōshima...*

J'ai beaucoup admiré le cinéma de Miklós Jancsó. Ses films des années 1970 comme *Sirocco d'hiver*, *Psaume rouge*, *Pour Électre* m'ont impressionné. Ce n'est peut-être pas étranger au fait qu'il soit hongrois, mais j'en étais à peine conscient. Reste que le lyrisme, poétique, révolutionnaire, des extravagants plans-séquences qu'il

était le seul cinéaste de ce temps à concevoir ont laissé en moi une empreinte durable. Je voyais les films d'Oshima, mais je ne m'y suis réellement intéressé que plus tard, tandis que les films un peu fous de Glauber Rocha, qui avaient en effet beaucoup en commun avec ceux de Jancsó, une poésie tellurique, toujours en prise avec la musique populaire, faisaient spontanément partie du cinéma qui me touchait. Mais enfin, il faut admettre qu'adolescent j'avais un goût encore immature, souvent déterminé par les valeurs de l'époque. J'admirais indifféremment Fellini, Ken Russell, Kubrick, sans doute pas pour les meilleures raisons. Reste qu'avoir découvert *2001, A Clockwork Orange*, *The Devils*<sup>6</sup>, sur les immenses écrans des cinémas de Leicester Square est une expérience inoubliable. Je ne dis pas que j'avais tort – pour ce qui est de Ken Russell, dont *Savage Messiah* a été brièvement l'un de mes films préférés, il faudrait que j'aie le courage de me repencher sur la question – mais cela ressemble aussi beaucoup aux goûts des ados, fans de hard-rock : une attirance pour l'emphase, une frontalité qui s'affirme avec puissance.

Sinon, parmi les cinéastes que j'admirais, Pasolini est au premier rang, son œuvre me paraissait essentielle, y compris la *Trilogie de la vie*<sup>7</sup> qu'on a eu souvent tendance à jeter avec l'eau du bain des *seventies*, *Les Mille et une nuits* est un film admirable. Antonioni et Visconti aussi. Rétrospectivement, je crois que le cinéma italien comptait plus pour moi que le cinéma français.

*Tu voyais tous ces films à leur sortie ?*

Oui, ça allait de soi.

*Et les Italiens de la génération d'après, comme Bertolucci, Bellocchio... ?*

Plutôt Bellocchio que Bertolucci dont j'ai surtout aimé *La Stratégie de l'araignée*. Bellocchio, j'ai vu *Les Poings dans les poches*, *Viol en première page* et *Au nom du père*. Ça m'avait beaucoup plu. Je voyais aussi les comédies italiennes qui étaient alors à la mode. Je lisais *Charlie Hebdo*, *Hara-Kiri* et je retrouvais dans les films de Risi surtout, mais aussi Lattuada ou Scola, ce genre d'humour grinçant auquel je suis aujourd'hui moins sensible, voire allergique – surtout depuis qu'il s'est généralisé à la télé – mais auquel, adolescent, je m'identifiais. Néanmoins, je n'y voyais pas du tout les mêmes enjeux que dans le cinéma de Bellocchio. Dans le cinéma américain, je me rappelle un film de Robert Kramer, *Ice*, qui m'avait impressionné.

*Tu en parles avec qui ? Avec ton frère ?*

Un peu, oui, mais on a trois ans et demi d'écart et, à cet âge, la

différence est plus sensible. Et il s'intéresse au cinéma d'une autre façon. Non, à partir de 1976, c'est surtout Laurent Perrin mon interlocuteur. En 1977, on va au festival de Cannes. Pour moi, c'est la première fois. On habite chez sa mère à Tourettes-sur-Loup, on fait des allers-retours en stop. C'est encore l'ancien palais, le Blue Bar, etc. La télé n'avait pas tout envahi. C'était un autre monde. On méprisait la compétition, il n'y avait que les sélections parallèles qui comptaient. Je me souviens de Fassbinder en biker qui avait son quartier général au Petit Carlton, un café de la rue d'Antibes ; je me souviens avoir vu à la Quinzaine des réalisateurs *Les Enfants du placard*, le deuxième film de Benoît Jacquot, *Afterland* de Peter Watkins, *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires* de René Viénet... Je me souviens de *L'Ami américain* de Wim Wenders présenté en sélection officielle dans l'indifférence générale... Laurent hébergeait aussi à Tourettes un de nos amis, un cinéaste *underground* gay d'origine dominicaine, Jean-Louis Jorge, l'auteur des *Serpents de la lune des pirates* et de *Mélodrame*. Il était très drôle et talentueux. Il se défonceait pas mal et faisait également des passes à l'hôtel Martinez... On le retrouvait souvent dans un drôle d'état. Son père était ministre, quand il est rentré à Saint-Domingue, il est devenu quelque chose comme directeur de la télévision et a fini assassiné.

*Tu viens de mentionner Benoît Jacquot, quelles étaient tes relations avec les cinéastes qui radicalisaient, de différentes manières, le cinéma d'auteur français dans cette période, Philippe Garrel, Jean Eustache, Jean-Marie Straub... ?*

*La Maman et la Putain*, je ne l'ai découvert que des années après, dans un état d'admiration que je n'ai pas besoin de te décrire. Il me semble que le premier Garrel que j'ai vu était *La Cicatrice intérieure*, mais dans mon souvenir cela se mélange de façon assez indistincte avec l'*underground* de l'époque et je ne suis pas sûr de ne pas l'avoir rêvé. Par contre, je me souviens très bien de *Voyage au jardin des morts*<sup>8</sup>, vu à l'Action République. Pour moi, Garrel est l'unique cinéaste français de la contre-culture, même s'il a suscité quelques épigones, comme Yvan Lagrange ou Jacques Richard. Son cinéma m'a été aussitôt proche, dans l'évidence. Celui de ses films qui m'a le plus marqué, mais bien plus tard, et pour des raisons profondes et complexes, c'est *L'Enfant secret*. Ça a été un choc quand je l'ai découvert en 1981.

C'est le film de la fin d'une époque et du début d'une autre. Garrel s'extrait douloureusement du symbolisme hippie, d'une syntaxe poétique qui a longtemps été la sienne, et s'aventure sur le terrain

inconnu d'un fragile retour à la figuration. Au je, si tu veux. Mais cela se fait dans le déchirement, le film commencé, interrompu, repris, puis laissé de côté, perdu, enfin sauvé ; lorsqu'il l'a achevé, quelques années après l'avoir tourné, c'était comme une bouteille à la mer qui nous parvenait, ou plutôt qui me parvenait à moi, personnellement. Et le message était celui du retour au sens. C'était le manifeste du cinéma à venir, en tout cas c'est ainsi que je l'ai perçu. C'est un film charnière. Très important.

*Tu as souvent évoqué ce que tu devais au cinéma expérimental. À l'époque, comment considérais-tu ces films ?*

Dans les années 1970, à chaque manifestation de la marginalité, on projetait toujours les mêmes films, ceux de Kenneth Anger, *Scorpio Rising*, *Fireworks*... *Un chant d'amour* de Genet, autant d'œuvres invisibles, impossibles via le circuit commercial du fait de leur durée – brève – et de leur contenu transgressif. Dans un registre pas si différent, j'ai vu *La Société du spectacle* au cinéma avant de lire le livre. Les œuvres les plus radicales étaient montrées dans les salles du Quartier latin. Ça faisait partie de l'air du temps. D'ailleurs, la frontière était floue. Je ne voyais pas ce qui différenciait le cinéma expérimental du cinéma indépendant ou bien militant. Ils s'inscrivaient dans un mouvement plus large, où se mélangeaient les époques. Je lisais Kerouac, la poésie de Ginsberg, celle de Ferlinghetti, de Gregory Corso ; les films de Garrel appartenaient au même univers.

*Les films que l'on connaît de toi aujourd'hui n'affichent pas forcément une transgression formelle, ni un engagement politique explicite. À l'époque, alors que se précise ton désir de cinéma, celui-ci s'inscrivait dans une approche politique ?*

Pour l'instant, on évoque les années 1970 et mon adolescence, c'est-à-dire bien avant que j'aie fait des films. Or, les chemins qui m'ont conduit à la pratique du cinéma, ainsi qu'à une forme de réconciliation avec moi-même, procèdent du rejet de cette période. Les ruptures marquées par le punk rock, comme celle de *L'Enfant secret*, sont pour moi des repères essentiels. Ils annoncent la fin de l'utopie. Ce terme « contre-culture » résume bien cette notion de totalité. Celle d'une génération, qui avait un projet de transformation de la société, qui s'affirmait par l'articulation de l'art et de la politique, et par l'articulation des idées et de leur mise en pratique dans la vie quotidienne. C'était une foi largement transnationale, au sein de laquelle chacun pouvait retrouver ses repères où qu'il se trouve dans le monde, car partout il y avait une

jeunesse, un art, une presse, des publications, une musique qui relevaient d'une nébuleuse marginale, en opposition frontale avec les médias, la pensée, l'art et la culture dominants. Il y avait donc deux camps. Mais cette foi s'est bientôt dissoute, du fait de l'échec de la révolution annoncée, qui ne venait pas, et ne suscitait finalement que l'isolement croissant de milieux radicaux livrés à eux-mêmes. Comme l'a brutalement résumé Godard, ce fut alors « Sauve qui peut (la vie) ». La question était de savoir comment sortir des années 1970, de convictions de moins en moins en prise avec le présent, comment survivre en somme. Ça a été le début d'une autre époque, fondée sur d'autres valeurs, sur un rapport différent à soi-même et au monde, ainsi qu'à la pratique des arts. Quant à moi, il se trouve que c'est dans cette nouvelle époque que j'ai fait des films, et il me semble que les choses en lesquelles j'ai cru, dans mon adolescence, que ce soit en politique ou en art, m'auraient conduit sur un autre chemin du point de vue du cinéma, ou m'auraient même empêché d'en faire.

*Alors, selon toi, le cinéma que tu as fait n'est pas la continuation de ce que tu as pensé et vécu durant cette période-là ?*

Il l'est dans le sens où je suis toujours la même personne et que je connais parfaitement les correspondances les plus intimes, ce qui n'a pas changé, pour le meilleur comme pour le pire. Mais disons que, pour moi, le cinéma a coïncidé avec la construction d'une identité par l'écriture, en un mouvement autant volontaire et conscient que tardif ; et dont l'enjeu était la réconciliation entre ma pratique artistique et mon rapport au monde. En effet, pour pouvoir faire des films, il m'a fallu d'abord admettre que pouvait exister – au sein de la « société de consommation » – une forme d'activité non aliénée, ce dont je doutais auparavant : il n'y avait pas d'œuvre légitime hors de son ancrage dans la période révolutionnaire, et ses valeurs ; et il était impossible que celle-ci s'inscrive dans les circuits officiels du monde aliéné. Il m'a donc fallu admettre que le cinéma pouvait être une pratique artistique non aliénée. Ça a été une révélation lors du tournage de mon premier court. J'ai compris qu'était possible un travail collectif dans lequel chacun trouverait du plaisir et que cela ne trahissait en rien quelque idéalisme ou quelque utopie que ce soit. Plus encore, le cinéma pouvait même être pensé comme une forme d'utopie en action.

Il y avait également la question de la réconciliation avec le sens et la représentation. À cette période, après ses films anonymes, militants et expérimentaux, Godard recommence à faire des films qui parlent de lui, qui sont à la fois un crépuscule et un nouveau

début, ainsi que de très forts symptômes du changement.

*Tu as dit que ta pratique artistique, à titre personnel, durant cette période, c'était la peinture. Et que tu as évolué de l'abstraction vers davantage de figuration. Tu as le sentiment d'avoir commencé, pour toi-même, cette évolution de l'abstrait au figuratif, qui est aussi une évolution du collectif au particulier, au « je », comme peintre avant de l'exprimer dans le cinéma ?*

Difficile à dire. J'ai l'impression d'avoir plutôt fait, au cinéma, le parcours inverse. C'est la figuration qui m'a d'abord guidé dans la pratique du cinéma. Je m'en suis, par la suite, progressivement libéré : autant mes premiers courts-métrages étaient dessinés, on pourrait même dire storyboardés, autant l'évolution de mon travail va vers plus d'improvisation, moins de règles, moins de syntaxe classique – celle précisément de la figuration –, et une constante remise en cause. Pour en revenir finalement, après de longs détours, à la liberté de l'abstraction, celle que j'avais vécue adolescent dans ma pratique naïve de la peinture.

*Au cours des années 1970, ta découverte de l'écriture emprunte plusieurs chemins.*

Durant les années 1970, mon père adaptait les *Maigret* de Georges Simenon pour la télévision, environ quatre par an. Il était atteint de la maladie de Parkinson, aussi, plus sa santé se dégradait, physiquement et intellectuellement, plus il avait besoin d'aide. Je lui ai d'abord servi de secrétaire pour lui permettre d'achever ses scénarios à temps ; et puis il n'y arrivait vraiment plus et il a dû me laisser les écrire seul. Cela n'aurait pas pu se faire sans la complicité d'Yves Allégret<sup>9</sup> qui les réalisait ; c'est mon père qui l'avait amené à la télé. Je l'appréciais beaucoup, et je garde de lui le meilleur souvenir. Il avait la liberté de ton, l'intelligence et la souveraineté des meilleurs cinéastes classiques. Il ne prenait la télé qu'à moitié au sérieux et le fait qu'un gamin de vingt et un ans écrive ses scénarios l'amusait beaucoup, c'était une sorte de pied de nez au système. Je m'entendais très bien avec lui, j'allais lui faire des repérages, dont il se servait ou pas. Je lui ai recommandé Michel Blanc, que je croisais de temps en temps, il a décroché le rôle principal. Je lui amenais mes amis pour les rôles secondaires : Emmanuèle Bernheim a joué une infirmière, elle poussait dans une chaise roulante un malfrat impotent, Elli Medeiros a passé des essais, il a même commandé des tableaux aux Bazooka... Bref, tout ça était assez pittoresque, mais ça m'a permis d'apprendre très jeune, sur le tas, à construire un scénario.

*En même temps, tu écris d'autres scénarios, qui s'inscrivent dans une toute autre approche de la réalisation, beaucoup moins formatée.*

J'ai coécrit plusieurs courts-métrages à partir de 1978, et celui de Laurent Perrin a été particulièrement bien reçu. Il s'appelait *Scopitone*, une histoire de squat et de deal de coke, dans le milieu postpunk parisien, on y voit un groupe plutôt oublié, les Go-Go Pigalles, et même Edwige qui faisait la porte des Bains Douches, avant de créer *Mathématiques modernes* avec Claude Arto. En fait, c'est un moyen-métrage, environ 35 minutes, j'ai y compris fait le graphisme du générique... Il a eu du succès, il a eu des prix, il a été montré dans les festivals, il a aussi eu l'honneur d'être brièvement interdit aux moins de dix-huit ans, ce qui a suscité la solidarité de la presse, et même une sortie en salle en compagnie d'autres courts eux aussi victimes de la censure giscardienne, sous le titre racoleur d'*Interdits*...

Je me suis alors décidé à suivre le même chemin et j'ai rédigé un scénario, en tâtonnant, dans ma chambre d'un *bed and breakfast*, à Londres. Le milieu court-métragiste ne m'inspirait pas du tout. Je le trouvais conventionnel, ennuyeux, terriblement en retard sur l'époque. Surtout par rapport à la musique qui s'était complètement réinventée. Mais j'en pensais autant du cinéma français en général, une page avait été tournée, les temps avaient changé, partout, sauf dans le cinéma où persistaient archaïsme, ringardise, et surtout un conformisme indécrottable. Aussi, c'est à Elli Medeiros que j'ai proposé le rôle principal de mon film, la chanteuse des Stinky Toys, qui étaient le groupe le plus visible de la scène *new wave* parisienne. Musicalement, ils avaient des qualités, pas toutes, mais une image, une énergie, une liberté, qui synthétisaient le meilleur d'une période de renouveau. Laurent Perrin serait son partenaire.

J'avais conservé du graphisme un goût pour la géométrie, le design des années 1960, l'architecture moderne des années 1930. C'était dans l'air du temps. On partageait ça avec Elli qui à l'époque faisait aussi des bandes dessinées, publiait des textes dans un fanzine, *Annie aime les sucettes*. C'était une esthétique de rupture ; autant la période antérieure avait été marquée par l'influence du symbolisme, par l'Art nouveau et l'inspiration végétale de ses lignes, autant on voulait revenir à l'épure, au design, au Bauhaus. Cette ligne claire, je la retrouvais dans les films d'Ozu, qu'on découvrait alors avec enthousiasme. J'ai donc fait un premier film géométrique, statique, systématiquement filmé trop large, pour bien montrer le décor, restant à distance des personnages. Heureusement, d'ailleurs, car je ne savais pas comment diriger les acteurs. Enfin, j'ai fait

toutes les erreurs possibles et imaginables, et je ne l'ai pas revu depuis.

*Il s'appelle comment ?*

*Copyright.* Ce n'est vraiment pas bon, un film de débutant au pire sens du terme. Mais ça a aussi été une révélation. L'évidence, troublante, d'être vraiment là, de me sentir vivant comme si je ne l'avais pas été auparavant. Et puis cette exaltation de trouver inspiration, sens, non plus dans la solitude mais dans le collectif... C'est comme si, enfin, j'étais parvenu à libérer quelque chose en moi, à employer une énergie jusqu'alors contenue. J'étais très loin du minimalisme, du formalisme (Duras, Akerman...) qui constituaient alors la totalité du territoire de la théorie de cinéma. Il y avait ce côté punk rock, provocateur, à vouloir faire l'inverse, inventer des personnages, raconter une histoire, revenir aux basiques.





*Un réalisateur de films trash,  
surfant sur le succès de Rectangle,  
a publié une VHS de ses deux  
premiers court-métrages*

## *Quelle était l'histoire ?*

Une sombre affaire de faux tableaux, mais déterminée par la volonté d'aller vers le récit, et pourquoi pas le romanesque. Résultat, personne n'en a voulu. Aucun festival, sinon la Semaine des *Cahiers du Cinéma* où, à ma stupéfaction, Serge Daney et Serge Toubiana<sup>10</sup> m'ont proposé de le présenter. J'avais connu Serge Toubiana par l'intermédiaire d'une amie commune, Sylvaine Zyngerman, qui travaillait avec Marin Karmitz – c'était la copine d'Yves Prince, le complice de mes méfaits lycéens dont on parlait tout à l'heure. Elle les avait encouragés à aller voir *Copyright* et, de façon parfaitement imprévue, ça les avait intéressés.

## *C'était en quelle année ?*

En 1979. Dans l'élan, Daney et Toubiana m'ont proposé de collaborer aux *Cahiers*. À la même période, je commençais à écrire des longs-métrages, l'un pour Jérôme Diamant-Berger, *L'Unique* – il s'est fait, beaucoup plus tard –, un autre pour un court-métragiste à succès issu de l'Idhec, Takis Candilis<sup>11</sup>, mais qui est resté dans ses tiroirs... Il y avait le côté « Bains Douches », scène *new wave* parisienne, je sortais pas mal, j'écrivais dans la presse branchée, en fait j'étais l'un des seuls à faire le pont entre le cinéma et cette modernité. Laurent, lui, avait écrit son deuxième court-métrage, *Jimmy Jazz* (le titre était emprunté à une chanson des Clash) avec Pascal Bonitzer<sup>12</sup>, qui lui avait aussi proposé d'écrire dans la revue. Daney et Toubiana voulaient ouvrir les colonnes à de nouvelles signatures. Leos Carax et Laurent m'avaient précédé de quelques mois, et j'ai débuté à peu près en même temps que Charles Tesson. Il faut que je sois honnête, je crois que le premier numéro que j'ai acheté était le 300, spécial Godard<sup>13</sup>, quelques semaines auparavant.

## *Tu n'étais pas particulièrement attiré par le travail de critique ?*

La seule raison pour laquelle j'ai pris leur proposition au sérieux tenait à la tradition des *Cahiers* de publier de futurs cinéastes. Et puis, j'avais beaucoup à apprendre, mes idées étaient confuses, immatures ; j'en étais encore plus conscient après ce premier court-métrage que je trouvais insuffisant. Là, j'avais le sentiment d'être au cœur d'une réflexion sur la *praxis* du cinéma, tandis que les autres revues relevaient du journalisme ou de la critique. Moi, je voulais avant tout être cinéaste, et ma contribution aux *Cahiers* ne mettait pas en cause cette ambition, elle pouvait même être un moyen de m'en rapprocher. Ce que j'ai écrit par la suite dans les *Cahiers* a été

déterminé par une circulation constante entre ma pratique – courts-métrages, scénarios – et la réflexion sur le cinéma. Ce va-et-vient était par ailleurs une question de survie matérielle, ce n'étaient pas les piges des *Cahiers* qui me permettaient de gagner ma vie ; aujourd'hui, c'est sans doute un peu mieux, mais à l'époque c'était très mal payé, voire symbolique !

*Au moment où tu débutes aux Cahiers, tu as un rapport au cinéma assez éloigné des choix qui définissent la ligne éditoriale de la revue, et tu abordes des sujets qui n'appartiennent pas à la cinéphilie constituée. Comment est-ce accueilli par la rédaction ?*

J'arrivais avec un rapport au cinéma un peu brouillon, constitué de façon anarchique. Je connaissais le cinéma contemporain, mais avec des lacunes terribles, et surtout j'ignorais tout de la théorie du cinéma et de son histoire : je n'avais même jamais lu Bazin<sup>14</sup>. Par contre, j'amenais mes propres idées, avec cette conviction naïve que, dans la mesure où l'on était à l'aube d'une nouvelle époque, ce n'était pas grave, tout était à refaire et à réinventer. Et de fait, c'était passionnant d'arriver aux *Cahiers* quand tout était à recommencer ; ils avaient passé des années à tout démonter. On faisait des numéros spéciaux sur le scénario, sur les acteurs, sur le cinéma français, sur le cinéma américain simplement pour renouer les fils.

Cela n'avait rien à voir avec une restauration : ça aurait été absurde de reprendre l'histoire là où les années 1960 l'avaient laissée, il fallait trouver des repères dans un monde qui avait changé. Ce qui me semblait neuf, c'était le cinéma d'épouvante américain. De jeunes cinéastes travaillant avec très peu d'argent faisaient des films en rupture avec Hollywood, avec les codes du passé, ils y mettaient une originalité et une radicalité qui ressemblaient à l'époque. Même si le cinéma ne parvenait pas à saisir le contemporain de façon aussi aiguë que la musique, il me semblait que chez John Carpenter, David Cronenberg, ou Wes Craven, il y avait pourtant quelque chose d'équivalent, et qui méritait d'être pris au sérieux. J'étais intimidé en arrivant aux *Cahiers*, bien sûr. Aussi, j'ai commencé en faisant des notules sur des objets mineurs, des films de flux, des séries B, pour ne pas m'aventurer sur des terrains trop risqués, ou même franchement inconnus. Ils les ont publiés, du coup j'ai pris un peu d'assurance et j'ai écrit un texte sur *Fog*, un assez bon film de John Carpenter que je n'ai pas revu depuis, avec cette abstraction métaphysique, la présence/absence, visibilité/invisibilité du mal, comme toujours chez lui.

Bien sûr, le fait de publier<sup>15</sup> un long texte sur un film comme *Fog*, qui était *a priori* très en dessous du radar des *Cahiers*, était une vraie preuve de confiance, cela signifiait qu'ils étaient prêts à me suivre en dehors des sentiers battus. Dans le prolongement, Serge Daney m'a proposé d'écrire sur la science-fiction, je me souviens à peu près de ses termes : selon lui, la revue était toujours passée à côté du genre, peut-être étais-je bien placé pour y remédier. J'ai été flatté, j'étais un tout jeune rédacteur et je n'avais encore rien écrit de bien consistant. J'ai donc réfléchi à sa suggestion et je suis revenu vers lui en lui soumettant quelque chose de sensiblement différent. Selon moi, la question n'était pas tellement celle de la science-fiction, mais plutôt celle des effets spéciaux, des trucages. Les films de science-fiction à gros budget – depuis le succès de *Star Wars* à la fin des années 1970, c'était devenu un genre à part entière – faisaient office de laboratoire. On remettait en cause la matière même de l'image, on la réinventait. C'était la première fois depuis son invention que le cinéma subissait une telle métamorphose. L'enjeu était donc de traiter non pas du monde irréel de la science-fiction, mais plutôt des moyens extraordinairement innovants mis en œuvre pour le restituer. Il y avait alors, surtout aux États-Unis, une floraison de nouvelles publications sur le sujet, revues spécialisées, fanzines, bref l'information était accessible et ne demandait qu'à être synthétisée : je voyais là un nouveau territoire pour la théorie de cinéma, une sorte de Far West. Avec la bénédiction de Daney, j'ai conçu une série de quatre textes abondamment illustrés, étalés sur quatre numéros des *Cahiers*<sup>16</sup>, un état des lieux des effets spéciaux, en pleine révolution. J'ai mis à profit mon expérience de graphiste, je trouvais la maquette des *Cahiers* peu inventive, aussi les ai-je mis en page moi-même, avec l'aide de Claudine Paquot<sup>17</sup>, en piochant dans les raretés de la photothèque que je découvrais.

Et puis, il y avait Eastwood. À l'époque, il était honni par les gauchistes et absolument ignoré par la cinéphilie. Je pouvais en parler avec Manœuvre et Dionnet, ou bien avec Laurent, ça faisait vraiment partie de notre culture. Même des films mineurs comme *Every Which Way But Loose* (en France : *Doux, dur et dingue*). Aux *Cahiers*, ça n'existait pas. Mais quand est sorti *Bronco Billy*, j'ai pu écrire dessus, ainsi que sur *Honkytonk Man*. Sur ce dernier film – admirable –, j'avais fait une longue notule qu'en témoignage d'approbation Daney avait upgradée au statut de texte, paru dans le « cahier critique ». Avec Charles Tesson, on avait aussi interviewé David Cronenberg à l'époque de *Chromosome 3*. On poussait, on ouvrait toutes les portes qu'on pouvait, dans tous les domaines. Cette période d'apprentissage, qui coïncidait avec une redécouverte

du cinéma par les *Cahiers*, a été une chance pour moi. Mes intuitions, ma curiosité, mes désirs se superposaient à ceux de la revue.

*Tu discutais avec les autres ?*

Bien sûr. Dès que j'ai commencé à contribuer à la revue, on m'a proposé de participer aux réunions du conseil de rédaction, avec Daney, Toubiana, Alain Bergala, Serge Le Péron, Pascal Bonitzer, Danièle Dubroux, Louis Skorecki, Jean Narboni. Ça m'impressionnait, j'étais un gamin et je n'avais pas fait grand-chose. Il y en avait un chaque semaine, où se constituait le sommaire de la revue, et j'étais stupéfait qu'on m'écoute et qu'on prenne en compte mes opinions.

*À ce moment, tu te considères comme critique ? Tu envisages d'en faire ton activité principale à long terme ?*

Je le voyais comme une parenthèse. Cela m'a beaucoup apporté car ça a été l'occasion de réfléchir à ce que je voulais faire et ne pas faire au cinéma. J'ai évolué, j'ai découvert Bazin, j'ai voyagé, j'ai rencontré des cinéastes que j'admirais, j'ai pu les interroger sur leur travail, j'ai vu, dans des festivals, des films auxquels je n'aurais jamais eu accès autrement... Pour moi, ça a été la meilleure école de cinéma possible. Aujourd'hui, j'ai l'impression que, pour la plupart, être rédacteur aux *Cahiers* est une fin en soi, pour moi, c'était une étape, je n'y voyais rien de particulièrement valorisant. J'avais du plaisir à y écrire, à être publié, à être pris au sérieux, d'une certaine façon. Mais ça a toujours été la pratique du cinéma qui m'attirait et l'écriture n'était rien de plus qu'un moyen d'y parvenir.

*L'épisode le mieux connu de ton passage aux Cahiers est ton aventure asiatique, et le rôle que tu vas jouer dans la découverte du cinéma chinois.*

Au-delà de la rencontre avec les autres rédacteurs, de la chance d'avoir contribué aux *Cahiers* à l'une des périodes les plus vivantes de la revue, ce sont les numéros spéciaux *Made in USA* et *Made in Hong Kong* qui ont été les plus marquants, du fait aussi de la liberté de manœuvre dont je disposais. Pour les premiers<sup>18</sup>, j'ai géré toute l'intendance, assurant une sorte de corédaction en chef et faisant l'interface entre deux correspondants à Los Angeles qui ne s'appréciaient guère, Lise Bloch-Morhange, d'une part, Bill Krohn, de l'autre. L'équipe venue de Paris, et que j'ai précédée de quelques

semaines, était constituée de Serge Le Péron, Raymond Depardon et Serge Toubiana. J'ai imaginé, souvent avec Bill, parfois avec Lise, le sommaire de ces deux numéros. C'était neuf pour moi, comme le monde que je découvrais, et passionnant.



*Au centre Serge Toubiana, à droite Serge le Péron*

*C'est ton premier voyage ?*

Aux États-Unis, oui.

*Quelle année ?*

1982, en janvier.

*À ce moment, Daney est parti.*

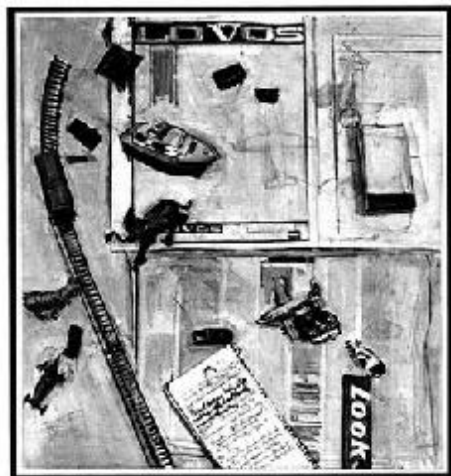
Oui, il a quitté la rédaction en chef des *Cahiers* et a remplacé Gilbert Rochu à la rubrique cinéma de *Libération*. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne contribuait plus aux *Cahiers*, mais il a pris du recul. Et s'il n'est pas venu avec nous à Los Angeles, il est tout de même allé à New York où il a fait un important entretien avec De Palma en compagnie de Jonathan Rosenbaum. Il n'était pas du tout étranger au projet. Quant à l'aspect personnel de ce voyage, il faut ajouter que c'était au lendemain de la mort de mon père, en décembre 1981. J'ai un souvenir très précis de mon arrivée à l'aéroport de Los Angeles, qui était en travaux. J'avais vendu à Frédéric Mitterrand et Alain de Sedouy, pour leur émission *Étoiles et*

*Toiles*, l'idée de faire venir une équipe de télé qui suivrait les journalistes des *Cahiers* et filmerait les principaux entretiens. J'avais donc aussi à assurer la logistique d'un groupe de techniciens de la SFP. C'est pourquoi j'étais venu seul et considérablement en avance sur les autres rédacteurs. Le réalisateur, Jean-Claude Arié, et son équipe, devaient atterrir à peu près en même temps, par un autre vol, très tard le soir. Bref, je débarque en pleine nuit, il n'y a personne, leur vol a été dévié sur Las Vegas où ils vont rester jusqu'au lendemain. Je n'ai ni contact ni adresse d'hôtel, rien. J'appelle Lise Bloch-Morhange, que je n'avais jamais rencontrée : c'était mon seul contact à Los Angeles. Elle m'a invité chez elle, j'y ai passé la nuit et puis le lendemain je suis allé m'installer au Tropicana Motel, sur Santa Monica Boulevard, qui est devenu le quartier général des *Cahiers*. C'était minimal, assez sympathique, avec une piscine dont le fond était peint en noir, on y croisait la bohème cinéophile, des musiciens de rock, il y avait encore l'ombre portée des *seventies*. J'ai loué une voiture, et j'ai assez vite constitué mes repères, en particulier grâce à Bill Krohn. Et puis, par l'intermédiaire de Philippe Garnier, et pour rentabiliser l'équipe télé, j'ai aussi fait quelques sujets musicaux. On a interviewé Tom Waits et sa femme, Kathleen Brennan – ça m'a flatté, des années plus tard, il a demandé de mes nouvelles à Jim Jarmusch –, on a filmé des mini-concerts de groupes de la scène postpunk émergente, comme les Unknowns, qui étaient assez bons. Je me suis retrouvé en contact avec une nouvelle génération de critiques américains, Meredith Brody, David Ehrenstein, quelques autres, auxquels on a commandé des textes. Et puis Jean-Pierre Gorin, que j'avais rencontré quelques mois plus tôt à un festival au Club Méditerranée de Vittel (!), nous a proposé de rencontrer Manny Farber à San Diego où il vivait, peignait et enseignait. Je ne connaissais pas ses écrits, mais je savais que beaucoup de cinéastes de l'époque, dont Wenders, le tenaient en très haute estime. C'est une rencontre qui m'a marqué, pas tant par l'influence directe de ses textes que par la façon dont il articulait théorie et intuition, cinéma et peinture, mémoire et fragments de films. C'était passionnant et je continue à avoir beaucoup d'admiration pour lui ; j'ai vu, il y a quelques années, une très belle rétrospective de son travail au PS1, l'antenne du MoMA dans le Queens. Je regrette encore que la Cinémathèque française ne l'ait pas fait venir à Paris, n'ait pas honoré Farber de son vivant. Aujourd'hui, c'est trop tard.

# CAHIERS DU CINEMA

# MADE IN

# USA



NUMÉRO SPÉCIAL 334/335 AVRIL 1982 40 F

*Le tableau de Manny Farber  
en couverture des Cahiers*



On a aussi été filmer Budd Boetticher chez lui à Encino, où il a fait pour les caméras de la SFP une démonstration de *rejoneo*, une forme traditionnelle de corrida équestre – honnêtement, même si ce n'est pas très sympa, j'étais au bord du fou rire. Avec Bill, on a organisé une table ronde des collaborateurs de Hitchcock autour de leur usage visionnaire des effets spéciaux dans *Les Oiseaux*. J'ai interviewé Walter Hill et John Milius. Sam Peckinpah est celui qui, de loin, m'a le plus impressionné. John Cassavetes, déjà malade, n'a pas voulu nous recevoir. Je suis aussi allé à San Francisco avec Serge Le Péron ; Tom Luddy nous a hébergés dans son salon. On visité Industrial Light & Magic, quartier général de George Lucas à Marin County, l'immeuble de Zoetrope et le café Wim's<sup>19</sup>, on a vu Phil Kaufman qui tournait *The Right Stuff*. J'énumère en vrac, mais découvrir Hollywood et ses marges dans ces conditions, y rester un mois et demi, a été une sorte de *crash course* en cinéma américain. Des journées entières à questionner, écouter, essayer de comprendre. C'est une période d'autant plus passionnante que, du point de vue de l'industrie, c'est le fond du trou. Rien ne marche. Ils observent tous, hagards, le déploiement de la télé, du câble, la multiplication des chaînes spécialisées, on est au début de la vidéo, la modernité est là et le cinéma est à la traîne. C'est aussi l'époque où Coppola crée à Los Angeles les studios Zoetrope – c'est là qu'on l'a rencontré après l'avoir traqué pendant des semaines – et dont l'importance historique a été largement amplifiée par la presse française, littéralement bombardée de reportages par Philippe Garnier.

*C'est juste après One From the Heart, le film à effets spéciaux qui va ruiner Coppola et anéantir son rêve de créer un espace alternatif à l'univers des majors ?*

L'essentiel du tournage était achevé mais le film n'était pas fini. J'ai assisté à une *sneak preview*, à Westwood il me semble, d'une version provisoire. C'était la première projection publique du film. Le film de Caleb Deschanel, *The Escape Artist*, était achevé, et celui de Wenders, *Hammett*, était encore en chantier<sup>20</sup>. Quand j'étais à San Francisco, j'étais aussi allé voir Carroll Ballard dans la Bay Area qui montait depuis des mois *Never Cry Wolf*, lui aussi produit par Coppola.

*Tu as l'impression d'assister à la naissance de ce qu'on appellera ensuite le Nouvel Hollywood ?*

Tu veux dire à son enterrement ! Moi, j'espérais trouver aux États-Unis une réponse aux questions que je me posais sur le renouveau

du cinéma, j'imaginai qu'il y avait à Hollywood, éventuellement autour de Coppola, une dynamique nouvelle pour le cinéma indépendant, un pont entre l'Europe et l'Amérique. Mais j'ai plutôt été confronté, de ce point de vue, à la fin de quelque chose. Ce pont n'existait plus, et chacun, Coppola le premier, se battait pour survivre, à une époque très dure. On ne parlait plus que de technologie et de trucages. C'était la marée basse pour le cinéma d'auteur américain, et la débâcle pour les idéaux des années 1970. Mais bientôt les affaires ont repris et l'industrie, au pire sens du terme, a retrouvé son hégémonie : un ou deux ans plus tard, c'était l'avènement du Hollywood qu'on connaît aujourd'hui, dominé par les avocats et les publicitaires.

*Chez ces cinéastes que tu rencontres, tu repères ce qui peut faire leur force ou leur faiblesse, où se joue l'importance de leur apport ? Je te pose évidemment la question davantage par rapport au futur cinéaste que tu es alors.*

C'est peut-être mon côté vieille Europe, mais je suis très attaché à une idée qui me sépare des autres cinéphiles, et qui est le lien indissociable entre l'écriture et la mise en scène : celle-ci est, avant tout, l'écrit, ou la dramaturgie, devenu chair, devenu espace.

J'ai toujours considéré qu'il y avait deux races de cinéastes : ceux qui écrivent et ceux qui n'écrivent pas. Il y a des exceptions, comme Scorsese qui écrit peu mais développe néanmoins une problématique intime. Mais je vois la situation des cinéastes américains d'aujourd'hui qui peuvent de moins en moins écrire, et parlent donc de moins en moins à la première personne, comme la victoire du scénario sur l'écriture. Il y a en effet selon moi deux registres : le scénario, au sens technique, relevant de l'artisanat, et l'écriture, le geste, ce dont tu parles dans ton texte sur le cinéma chinois<sup>21</sup>. Pardonne la digression, mais il y a un pan entier de la théorie de cinéma qui semble incapable de distinguer cela, de saisir que l'enjeu-clé du cinéma moderne est exactement là.

*Il y a une ambiguïté dans le terme « écriture », qui peut signifier l'écriture en amont du film, la rédaction du scénario, ou alors l'écriture cinématographique, le geste propre à l'acte de faire un film. Les Cahiers se construisent largement sur l'idée que les scénarios les plus banals étaient pris en charge par des cinéastes, avec une écriture de cinéaste, et qui se les appropriaient.*

L'idée que tu énonces, et qui est l'un des piliers de la théorie des auteurs telle que les *Cahiers* l'ont définie dans les années 1950, ne

m'intéresse qu'à moitié dans la mesure où je la considère juste, mais pas essentielle. Elle est indiscutable, et elle a même été très productive pour aborder l'âge classique de Hollywood, qui imposait ses codes à un cinéaste aussi important que John Ford et évidemment à de moins prestigieux. On voyait bien que ceux qui avaient un style arrivaient à se débrouiller avec des scénarios médiocres, conventionnels, rigides, alors que les autres étaient laminés... Mais, pour moi, le cinéma moderne, y compris hollywoodien, a compté bien plus que le cinéma classique et les cinéastes que j'ai admirés ont d'abord été les auteurs de leurs films, David Cronenberg, John Carpenter, Wes Craven, Francis Coppola, Brian De Palma... Même au sein de leur filmographie, on peut voir la différence d'inspiration entre les films qu'ils écrivent et ceux qu'ils n'écrivent pas.

Coppola en est l'exemple le plus troublant. Son œuvre compte moins pour moi que pour d'autres. Et même un film que j'ai beaucoup admiré comme *Le Parrain* finit par me donner la nausée parce que je l'ai trop vu et surtout parce qu'il est devenu une sorte de mètre-étalon du machisme, voire le vecteur de l'identification à ce machisme en tant que moteur du monde contemporain. Je sais bien que ce n'est pas entièrement la faute du film, qu'il est plus complexe et plus riche que cela, mais néanmoins cela lui colle comme une glu. Pour en venir au fait, l'œuvre ultérieure de Coppola ne m'a jamais autant impressionné que ses classiques, *Conversation secrète*, *Le Parrain* et *Apocalypse Now*. Je trouve qu'après ça se dégrade terriblement, même s'il y a des éclairs ici et là. Bref, il y a quelque chose de troublant à observer que Coppola est l'auteur complet au moins des deux premiers. C'est à tous points de vue le meilleur scénariste du nouvel Hollywood. Or, avec *Apocalypse Now*, il se produit quelque chose d'unique. Il déclenche un processus d'improvisation, un magma qu'il laisse gronder et qu'il façonne à mesure qu'il redéfinit sans cesse le film en train de s'inventer ; et qui ne relève plus du tout du scénario mais de ce que j'appelle l'*écriture*. En somme, il fait basculer un savoir-faire classique, au meilleur sens du terme, dans une liberté de création transgressive, exceptionnelle dans le cadre d'Hollywood. Il n'y est pas resté, mais il ne s'en est jamais tout à fait remis non plus.

On peut dire qu'il se produit la même chose avec *Heaven's Gate* qui serait le versant sombre, tragique, du miracle qui a permis à *Apocalypse Now* de retomber sur ses pieds. On pourrait aller plus loin et dire que Michael Cimino, érigé par la presse en rival conservateur de Coppola quand il fait *The Deer Hunter*, l'autre film sur le Vietnam, ramène avec *Heaven's Gate* la guerre sur le territoire

américain en se confrontant lui aussi aux mêmes démons. Ce sont les deux chefs-d'œuvres, transcendants et autodestructeurs, qui marquent la fin du Nouvel Hollywood.

Pour la génération qui suit, cela se formule différemment. David Cronenberg est l'un des grands auteurs de science-fiction contemporains. Il y a dans ses films, comme dans ceux de Carpenter ou de Craven, un ferment de perturbation qui va transformer le cinéma de cette époque, ramenant de la liberté, de la subjectivité, et de l'irrationalité. En effet, dans tous les systèmes, le *je* est perturbateur. Le *je*, c'est quelqu'un qui s'aventure sur un terrain non cartographié et qui ose dire quelque chose qui ne ressemble pas à ce que tout le monde dit. Aussi est-ce par là que ça change, car l'industrie ne cherche qu'à tourner rond et ne produit que la reproduction du même, avec certaines variations bien codifiées. Je ne dis pas que cela ne produit pas à l'occasion des choses intéressantes. Mais, personnellement, je n'ai jamais eu de doute quant au côté où je me situais.

*Tu n'as pas de contre-exemple majeur dans ton propre panthéon de cinéastes ?*

Fritz Lang. J'ai pour lui une admiration sans bornes.

*Mais parmi les Américains des trente dernières années ?*

Des gens qui n'écrivent pas et que j'admire ? Parmi les cinéastes contemporains que j'ai aimés, à part ceux que j'ai cités, il y a Michael Mann, mais il écrit et ses films sont d'autant plus forts qu'ils sont écrits par lui, c'est presque proportionnel ; il y a Schnabel aussi, qui écrit ou adapte ; James Cameron, qui écrit également... James Gray, pareil... Il y a des œuvres qui m'intéressent au coup par coup et qui relèvent de tout à fait autre chose, selon une autre alchimie. Mais ça n'a jamais la même évidence que si l'on entend la voix du cinéaste. Le vrai contre-exemple ça serait David Fincher, il n'a écrit ni *Fight Club*, ni *Zodiac*, ni *The Social Network*. Trois grands films, forts et cohérents.

*Ne pourrait-on pas dire que la question peut se situer à différents niveaux ? Par exemple qu'il y a des cinéastes incapables d'écrire, mais qui ont un rapport fécond, créatif, personnel à l'espace, aux objets et à la lumière, s'affirmant plus dans ce qu'on pourrait appeler une construction musicale, une composition, que dans une construction fondée sur l'écriture ?*

Peut-être quelque chose d'évident m'échappe, mais je ne me

rappelle rien qui ait résonné en moi et qui ressemble à une telle œuvre. Les cinéastes venant de la publicité ou du clip ont une culture de l'illustration qui leur donne une sorte de sixième sens leur permettant de geler n'importe quoi en imagerie. C'est la version la plus extrême de l'opposition que je vois entre les artistes et les illustrateurs. Prenons deux exemples simples de ce que j'appelle des illustrateurs : Ridley Scott et Steven Spielberg. Deux cinéastes qui ne m'intéressent qu'à moitié, mais dont je vois les films, et même parfois avec plaisir ou admiration, par exemple, j'ai récemment aimé *American Gangster* du premier et, dans une moindre mesure, *Catch Me If You Can*<sup>22</sup> du second ; mais si tu me demandes si j'y suis sensible, si cela me touche comme peut nous toucher l'art, au meilleur sens du terme, je suis incapable de te dire oui. Tandis qu'à l'opposé *ExistenZ* de Cronenberg me touche intimement.

*Pour continuer un peu le jeu, j'ajoute les noms de Stanley Kubrick, David Lynch et Gus Van Sant ?*

Kubrick avale romans et scénaristes comme autant de combustible, de la même façon qu'Alain Resnais, j'imagine. Il travaille dans son atelier, avec une vision obsessionnellement précise de son film, il a besoin parmi les multiples matériaux qu'il va employer d'un collaborateur qui va nourrir l'écrit. Et duquel il finira par extraire exactement ce qu'il cherchait depuis le départ et que lui seul connaissait. Kubrick est un cinéaste auquel je pense de plus en plus, et dont l'importance ne fait pour moi que croître. Lynch est un pur auteur, ses films les plus importants sont ceux qu'il a écrits. C'est aussi l'un des grands inventeurs de formes du cinéma américain, dès ses débuts il a un regard neuf, un univers qui ne ressemble à rien et bouscule tout sur son passage. Il s'est donné tout de suite les moyens de ses ambitions formelles, et ne s'est plus jamais arrêté. À force d'être pillé par tout le monde, au cinéma, dans le clip, la musique, la mode, les arts plastiques, on a fini par admettre que le style de Lynch, la puissance de sa vision, tenait à ce qu'il avait planté son sismographe en plein cœur de quelque chose qui le dépassait, une modernité que personne n'avait saisie avant lui et qui par lui se révélait. Quant à Gus Van Sant, il est l'auteur ou l'adaptateur de tous ses meilleurs films. J'aime bien *Prête à tout* et quelques films de commande comme *Harvey Milk*, mais disons que je préfère sans hésiter *Drugstore Cowboy*, *My Own Private Idaho*, *Elephant* ou *Last Days*...

*Le plus radical, c'est quand même un film comme Gerry, qui confine à l'installation, un geste de cinéaste plus proche de celui du plasticien que du romancier. Tu appelles encore ça de l'écriture ?*

Ça l'est même à l'état pur, dans la mesure où toutes les questions sont fondues en une seule : celles de l'invention du film et de son tournage, son déroulement et la création de ses personnages, l'alchimie de son sens, tout cela est dans une parfaite continuité, et c'est cette fluidité que j'appelle *écriture* : l'invention globale du film en tant que totalité. Un processus qui commence avec l'idée du film, et qui se termine à la livraison de la copie standard. Entre-temps, le film doit être un organisme vivant, un chaos, où à chaque étape l'ensemble n'a jamais cessé d'être remis en cause. Et c'est pourquoi j'ai en horreur l'idéologie du scénario, qui a toujours à voir avec la rationalisation, la lecture par les comités, l'évaluation, le soupesage... alors que le scénario ne devrait être qu'un document intermédiaire où l'on essaierait comme on peut de stabiliser le projet, ou du moins les intentions qui le constituent à ce stade, afin d'en partager les questionnements avec ses collaborateurs et se donner les moyens financiers de le fabriquer. Le scénario doit être le point zéro du film. Aussi, j'ai une méfiance extrême vis-à-vis du système de financement du cinéma fondé sur les fiches de lecture et qui favorisera toujours le cinéaste prudent qui conçoit un scénario savamment équilibré, une feuille de route qu'il appliquera avec soin. Au détriment d'auteurs moins déterminés par les conventions et qui restent ouverts aux possibles.

*Passons à ta deuxième grande expédition, vers l'Orient.*

Il faut rappeler qu'on parle d'un laps de temps relativement bref, j'ai écrit aux *Cahiers* de janvier 1980 à novembre 1985 : mon dernier texte est une lettre de New York où je fais des repérages pour mon premier long-métrage, *Désordre*. Ce sont des repères faciles. Et ce qui est en jeu à cette période est la réinvention de la cinéphilie pour notre génération, elle se reconstruit au sein des *Cahiers*, qui en ont toujours été le sismographe. D'ailleurs, la force des *Cahiers*, à toutes les périodes, pour le meilleur comme pour le pire, a été de ressembler à leur époque : c'est la légitimité même de leurs diverses incarnations. Durant ces années surviennent deux événements qui, au-delà de cette problématique franco-française, concernent la totalité du cinéma, le premier est la révolution des effets spéciaux, on en a parlé ; l'autre, non moins important, est la découverte du cinéma asiatique.

Marco Müller, aujourd'hui directeur du festival de Rome en a été la figure-clé. Jeune cinéphile gauchiste, il avait vécu en Chine sous la GRCP (Grande Révolution Culturelle Prolétarienne), et faute d'être convaincu par le maoïsme, il s'était raccroché au cinéma chinois dont il avait programmé la première rétrospective, *Ombre*

*Elétriche*, en 1981, dans le cadre du festival de Turin.

*Tu étais à ce festival « Ombres électriques » à Turin ?*

Non, mais c'est comme Tchernobyl : les retombées se sont aussitôt déposées partout. Soudain, une cinématographie dont on ignorait absolument l'existence apparaît, et on réalise qu'elle est d'une complexité infinie. On découvre des films de toutes natures, de toutes provenances. Tout cela est infiniment difficile à déchiffrer, d'autant plus que cette diversité est déterminée par l'histoire de la Chine contemporaine dont on connaît très peu les arcanes. On est confronté au cinéma de studio produit à Shanghai dans les années 1930 ; à l'œuvre forte et clairement identifiable d'un Xie Jin, l'insubmersible cinéaste officiel des différentes périodes du maoïsme, opposant (mesuré) quand il le peut, propagandiste sans scrupule le reste du temps ; aux productions hybrides d'une Nouvelle Vague embryonnaire qui est en train de bousculer les codes du cinéma de distraction à Hongkong. On constate qu'à travers les décennies, cette industrie – qui alors était encore celle d'une colonie britannique – a produit de bons films d'arts martiaux, et même de très bons, que des *auteurs* au sens moderne du terme ont construit des œuvres passionnantes, entièrement circonscrites dans les limites de ce genre.

*Tu te souviens comment s'est faite cette découverte pour toi ?*

Je me suis toujours intéressé à la Chine, et par conséquent aux rares films qui en provenaient. Ainsi, au milieu des années 1970, j'ai vu *L'Arche* de Shu Shuen, un ovni dont j'ai compris bien plus tard qu'il était d'origine taïwanaise ; la même cinéaste a réalisé peu après *Adieu la Chine*, l'odyssée d'opposants fuyant la dictature du parti communiste chinois. Rétrospectivement, c'était assez gonflé de le diffuser dans le contexte du maoïsme français. Il y avait aussi les films de kung-fu détournés par le postsituationniste René Viénet, *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, *Une petite culotte pour l'été...* Bref, j'ai toujours été curieux du cinéma chinois, et quand les œuvres sont devenues accessibles, elles m'étaient moins étrangères qu'à d'autres. À la Quinzaine des réalisateurs, en 1982, on voit *The Story of Woo Viet* d'Ann Hui ; et l'année suivante, *Boat People*, de la même cinéaste, est le film surprise de la sélection officielle... Deux films d'action, intelligents et efficaces, politiquement engagés et qui plus est réalisés par une femme. C'était inédit. Simultanément, Christophe Gans, qui dirige une collection chez Scherzo Vidéo, édite l'un des premiers films de Tsui Hark, sous le titre *L'Enfer des armes*. C'est une œuvre moderne, audacieuse, mélangeant violence

graphique et montage godardien, ça ne ressemblait à rien de connu. Autant de symptômes d'un renouveau du cinéma chinois.

Chez Scherzo aussi, *Les Griffes de jade*, avec Cheng Pei-peï, ou *La Rage du tigre*, de Chang Cheh, deux bons films de sabre de la période classique. Toujours à la même période, 1981 ou 1982, sort à Paris *Les Anges du boulevard* (1937), l'un des mélodrames emblématiques du cinéma de Shanghai, tournage en studio, *star system*, influence du cinéma occidental. On ne savait pas que ça avait existé. Serge Daney, qui avait publié dans les *Cahiers* un passionnant journal de voyage en Asie, organise avec deux autres rédacteurs de *Libération*, les frères François et Max Armanet, un festival de films d'arts martiaux hongkongais, c'est l'occasion de découvrir le meilleur cinéaste du genre, Liu Chia-liang, qui vient d'ailleurs à Paris à cette occasion en compagnie de son frère et interprète, Liu Chia-hui (alias Gordon Liu).

Dans les festivals, on voit de plus en plus de cinéma asiatique, de toutes provenances. Par exemple, les films philippins de Lino Brocka, auteur très important, aujourd'hui un peu oublié, mais dont la notoriété a été grande. On découvre des films indonésiens, thaïlandais : des auteurs ayant étudié dans des écoles anglo-saxonnes retournent chez eux et définissent une nouvelle pratique du cinéma. Bref, les programmeurs ont vite compris qu'il y avait là quelque chose de neuf et de moderne, et les films deviennent soudain visibles.

Courant 1983, avec Charles Tesson et Serge Toubiana, nous imaginons de faire un numéro *Made in Hong Kong* sur le modèle des *Made in USA*. Il s'agissait d'établir la cartographie d'un territoire auquel on ne comprend pas encore grand-chose. De définir les jalons de son histoire, d'en comprendre la chronologie, de prendre le pouls du cinéma contemporain. C'est un projet ambitieux, mais la revue est alors dynamique et plutôt prospère.

Je me suis donc retrouvé en 1984 au festival de Hongkong avec Charles, bientôt rejoint par Serge et par la photographe Françoise Huguier.

C'est la seule fois où j'ai eu le sentiment de me trouver dans le cadre strict de la cinéphilie, même si c'en était une forme neuve : en effet, je m'intéressais, en tant que journaliste, historien amateur, essayiste, à un cinéma qui n'était pas le mien. J'absorbais avec passion des films, des images, des lieux, des informations, des dates, très conscient de la situation privilégiée dans laquelle j'étais : on explorait un territoire de cinéma pratiquement vierge. Très peu de journalistes occidentaux l'avaient parcouru, ils se comptaient sur les



doigts d'une main, et, en tout cas, aucun n'y était venu avec un projet semblable au nôtre. D'abord, il fallait définir les repères qui nous permettraient de tracer notre chemin : où était l'authenticité ? Où était le réel ? Comment y appliquer ce qu'on avait appris de Bazin ? Comment tout cela se reformulait-il ? Et surtout, qu'y avait-il d'autre, de radicalement neuf ? Autant de questions extraordinairement stimulantes. Les programmeurs du festival de Hongkong, Shu Kei et Li Cheuk-to, avaient fait un travail de défrichage remarquable, publiant une série de catalogues, par genres, très sérieux, très pédagogiques, et qui sont aujourd'hui autant d'incunables, véritable point de départ de la connaissance historique du cinéma de Hongkong. Les journalistes occidentaux, et nous les premiers, les ont pillés. Pour définir un cadre, on a un peu intuitivement procédé par correspondances, Michael Hui était le Jerry Lewis chinois, Chu Yuan était Douglas Sirk, Liu Chia-liang était John Ford et Chang Cheh un Raoul Walsh gay... C'était terriblement schématique, mais pas abusif. Grâce à ces raccourcis, on se faisait comprendre, on allait plus vite à l'essentiel et selon les codes de l'imaginaire cinéophile. Et puis, bien sûr, il fallait donner des repères quant à l'histoire moderne de la Chine : après l'occupation de Shanghai par les Japonais en 1941, l'industrie s'était réfugiée à Hongkong et Singapour, c'était là qu'elle s'était reconstruite, en 1949, après la fin de la guerre civile et la victoire de l'Armée rouge. Parallèlement, un cinéma s'était développé de façon autonome à Taïwan, où s'était réfugiée l'armée vaincue du parti nationaliste, le Kuomintang, qui s'obstinait pourtant à se considérer comme le seul État chinois légitime. Disons que le public de cinéma occidental avait du mal à s'y retrouver et qu'un cours de rattrapage n'était pas de trop. On peut en dire autant du cadre de la pensée chinoise et la façon dont s'y articulent les valeurs apparemment contradictoires du taoïsme, du bouddhisme et du confucianisme. Dans un registre plus modeste, celui de la mythologie populaire du Guangdong, je me suis beaucoup amusé à établir une généalogie de l'école d'arts martiaux du temple de Shaolin, elle permet de replacer dans leur contexte les films de Liu Chia-liang, lui-même grand maître de kung-fu et descendant direct de cette lignée. Ils traitent presque tous du mythe de la transmission des techniques ésotériques ou exotériques des arts martiaux, articulés avec les derniers soubresauts de l'histoire impériale chinoise et les révoltes nationalistes où le kung-fu et ses maîtres ont eu leur part. Là aussi, on peut trouver des correspondances avec le cinéma américain, il y a une superposition entre la découverte du territoire et le western, comme il y a une superposition entre l'histoire des arts martiaux dans le Guangdong et le cinéma de genre

hongkongais.



Olivier Assayas dans les bureaux de Shaw Brothers

À notre retour, j'organise avec Charles Tesson un cycle de projections destiné à accompagner la sortie de notre numéro *Made in Hong-Kong*. On fait venir d'Asie des copies rarissimes de films jamais montrés en Europe et on les programme au Studio des Ursulines : bide apocalyptique, personne ne vient. Des films invisibles, certains des chefs-d'œuvre de la Shaw Brothers, sont projetés pour quatre personnes. L'horreur absolue. Le numéro lui-même est l'un de ceux qui se sont le plus mal vendus durant toute cette période des *Cahiers*. Pour se débarrasser des invendus, il a été relié sous une autre couverture – plus sexy – et diffusé en librairie où il s'est progressivement écoulé en tant qu'ouvrage de référence sur le sujet.

*C'est devenu une publication culte, et qui a été à son tour beaucoup pillée. Les films ne passaient-ils pas aussi au Grand Action ?*

Oui, aux Ursulines et au Grand Action. Il y avait deux salles. Ce qui aggrave notre cas.

*Je faisais partie des quatre personnes dans la salle. Pour le numéro des Cahiers, tu n'es pas allé uniquement à Hongkong.*

Comme j'avais voyagé en Inde avec mon père, adolescent, l'Asie ne m'était pas complètement étrangère, mais rien ne m'avait préparé au choc que j'ai ressenti en découvrant Hongkong. À

l'époque, je n'étais encore jamais allé à New York. Donc, pour moi, la découverte d'une mégalopole moderne, c'est là. J'ai été émerveillé par la beauté de cette ville dont le ciel n'était à cette époque pas encore voilé par les brumes de la pollution industrielle du Guangdong. J'ai adoré les gens, leur manière de vivre, leur énergie, les bars, les maisons de thé (Luk Yu !), les restaurants. Je prenais le *high tea* au Peninsula, je restais à la cafétéria du Regent (il a changé de nom depuis) à regarder les jonques traverser la baie... C'était irréel. Bref, durant ce séjour, je rencontre un jeune critique taïwanais, Chen Kuo-fu, venu lui aussi pour le festival. Il écrivait pour le grand journal de Taipei, le *China Times*. Il me pose une question apparemment simple : que font les *Cahiers* à Hongkong ? La Nouvelle Vague hongkongaise avait fait son temps, Ann Hui tournait le remake d'un classique du mélodrame cantonais pour Shaw Brothers, et Tsui Hark un film à effets spéciaux pour l'autre grand studio, Golden Harvest. Bref, ils avaient été absorbés par le système.

Il avait aussi du mal à comprendre pourquoi on s'intéressait à des vieux films de cape et d'épée répétitifs et conventionnels, ou bien à des films d'arts martiaux ringards. Il les voyait depuis toujours, et le cinéma chinois était asphyxié par ces navets. Pourquoi les *Cahiers*, qui incarnaient les valeurs d'un cinéma moderne, indépendant et libre des conventions de l'industrie, espoir de tous les jeunes cinéastes asiatiques, faisaient-ils alliance avec l'ennemi ?

Selon lui, quelque chose bougeait dans le cinéma taïwanais, une nouvelle génération, en rupture avec l'idéologie nationaliste du Kuomintang, et le cadre sclérosé de l'industrie inventait un nouveau cinéma, et qui nous concernait infiniment plus que la visite de ce cimetière. Il parlait anglais, ce qui facilitait la communication ; mais il parlait également le même langage que nous en matière de cinéma, et ça m'a donné envie de lui faire confiance, de le prendre au mot, et de le suivre à Taipei. Charles Tesson, après plusieurs semaines à parcourir en tous sens la ville moderne de Hongkong, ses hôtels de luxe, ses gratte-ciel, avait envie de changer d'air et de voir la *vraie* Chine, prendre le train et visiter Canton. Tandis que je me préoccupais d'obtenir un visa pour la R.O.C. (Republic of China = Taïwan) ; ça n'allait pas de soi, le pays vivait encore sous la loi martiale. À mon arrivée, je suis accueilli par Chen Kuo-fu et, comme je suis l'un des très rares journalistes occidentaux à avoir fait le voyage, je suis également reçu par les officiels de la CMPC (Central Motion Picture Corporation), c'est-à-dire l'organisme d'État qui a le monopole du cinéma local. C'est là que sont organisées les projections, j'en ai pour la journée ; d'abord *In Our Time* et *Sandwich*

*Man*, les deux films à sketches où les cinéastes de la nouvelle génération ont fait leurs débuts ; puis *That Day, On the Beach* d'Edward Yang, *Les Garçons de Fengkuei* de Hou Hsiao-hsien et *Ah Fei* de Wan Jen (écrit par Hou). Au sortir de ce marathon, je suis pris d'une migraine atroce.

*Tu les as vus sous-titrés, ou bien quelqu'un te les traduisait ?*

Je crois qu'ils étaient sous-titrés, le film d'Edward avait été primé dans un festival de cinéma asiatique à Hawaï, il avait certainement une copie internationale, les autres je ne sais plus. Donc, je vais me coucher avec ma migraine sur le canapé du bureau du patron de la CMPC... Et quand ça commence à aller un peu mieux, je vais avec Chen Kuo-fu rejoindre les cinéastes qui nous attendent au restaurant. Il y a Edward Yang, son opérateur Christopher Doyle<sup>23</sup> – un Australien dont c'est le premier long-métrage – ainsi que sa productrice et interprète, Sylvia Chang, une star du cinéma de Hongkong. Hou Hsiao-hsien était là, ainsi que Wan Jen.

L'évidence est éclatante : leur cinéma est plus vivant, plus audacieux, plus pertinent, travaillé par des questions qui sont celles du cinéma d'auteur international. Et puis, surtout, il s'adresse non pas au journaliste cinéophile dont j'avais adopté la panoplie à Hongkong, mais bien au cinéaste en devenir. J'ai beaucoup aimé *That Day, On the Beach*, avec, aussi, la tentation de cataloguer Edward Yang en épigone de Wenders ; c'était une vraie rupture, il apportait au cinéma chinois une modernité inédite, mais à tort ou à raison j'avais l'impression de pouvoir identifier celle-ci. Par contre, *Les Garçons de Fengkuei* ne ressemblait à rien. Autobiographie rageuse, au style brutal et concis, à la fois ancrée dans son territoire et universelle, elle définissait un nouvel espace. Et la personnalité de Hou Hsiao-hsien était tout aussi singulière. Autant Edward, qui avait vécu aux États-Unis, connaissait le cinéma et le monde, autant Hou était un artiste intuitif. Il n'était jamais sorti de Taïwan, il ne parlait pas un mot d'anglais et la simple question de la transcription de son nom en caractères occidentaux ne s'était encore jamais posée. Les seuls films auxquels il admettait s'être intéressé étaient *Œdipe roi* de Pasolini qu'Edward Yang lui avait montré en VHS et *Loulou* de Pialat vu au hasard d'une semaine promotionnelle du cinéma français (il ne se rappelait ni le titre, ni le nom du cinéaste – il a fallu les retrouver à tâtons).



*La carte de visite de Hsiao-hsien au milieu des années  
1980*

Cette rencontre a été marquante et je l'ai plusieurs fois décrite. J'ai eu aussitôt le sentiment de me trouver au point zéro d'un nouveau cinéma chinois. Il faut se remettre dans le contexte, c'était avant Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang<sup>24</sup>. L'idée qu'il pourrait y avoir en Chine un cinéma indépendant, en phase avec le cinéma moderne, et qui rendrait compte des transformations de la société chinoise, était jusque-là parfaitement extravagante. Et, par hasard, par chance, j'assistais à sa naissance : je ne savais pas jusqu'où il irait mais il était clair que tout ce qui le précédait était frappé d'obsolescence.

*Ce qui se joue là, à ce moment, est une aventure artistique, mais aussi politique, par rapport à la situation dans le monde chinois et en particulier à Taïwan. Or nous sommes à une période que tu as décrite comme étant pour toi celle de la sortie de la relation politisée, ou idéologisée, au monde et notamment au cinéma, dont tu as évoqué les excès et les illusions de la décennie précédente. Ce qui se passait à Taïwan était tout de même très politique, et vécu comme tel par les réalisateurs, notamment Edward Yang dont tu allais devenir si proche. As-tu souvenir d'avoir été sensible également à cette dimension ?*

La politique dont je parle à propos des années 1970 et la politique qu'ils ont vécue sont tout de même d'une nature extrêmement différente. Ce serait obscène d'être envieux d'artistes qui ont subi le totalitarisme, mais disons qu'il pourrait y avoir des raisons à jalouser des cinéastes qui se sont trouvés devant une page blanche. Qui ont commencé à faire des films quand l'ordre ancien s'effondrait.

En deux mots, il faut savoir que Taiwan est constituée de strates d'émigrations successives, y compris très anciennes, y compris ethniquement diverses. Et qu'elle a subi un demi-siècle d'occupation japonaise, jusqu'en 1945. Quand l'armée du Kuomintang et son administration débarquent en 1949, suivies de leurs partisans venus de tous les coins de la Chine continentale, ils n'arrivent pas en terrain neutre. Pourtant, ils s'y conduisent comme en territoire

occupé, accaparant la totalité du pouvoir, au nom d'une fiction selon laquelle ils allaient repartir, incessamment, à la reconquête du continent...

Selon eux, Taïwan n'avait pas d'identité spécifique sinon d'être la base de repli de la Chine historique et légitime. Personne n'avait le droit, intellectuellement, de sortir de ce cadre. Et jusque-là, cette République de Chine avait produit un cinéma qui propageait à la fois ces valeurs et cette fiction.

Après la mort de Chiang Kai-shek, l'étau se desserre, c'est la fin de l'hégémonie du Kuomintang, déterminée par la politique d'ouverture menée par son fils, Chiang Ching-kuo. Quand j'ai connu Hou Hsiao-hsien et Edward Yang en 1984, les choses avaient commencé à bouger, mais c'était encore la loi martiale, et tout n'était pas possible. Elle n'a été levée qu'en 1987, à partir de ce moment on peut enfin raconter la vérité sur l'histoire moderne de Taïwan, revenir sur la complexité du tissu historique qui constitue l'identité du pays. Tout était à reprendre.

Alors, on peut le voir du point de vue de l'histoire du cinéma, et du bouleversement suscité par l'émergence du nouveau cinéma taïwanais : plus rien ne sera pareil dans le cinéma chinois, et même peut-être dans le cinéma asiatique. Mais, au départ, il y a des circonstances historiques exceptionnelles, un infini trop-plein d'histoires qui n'ont pas été dites, qui ont été refoulées, falsifiées.

Ce sont elles qui donnent naissance aux deux grands films jumeaux et également ambitieux des deux grands cinéastes taïwanais, *La Cité des douleurs* de Hou Hsiao-hsien (1989, 157 mn) et *A Brighter Summer Day* d'Edward Yang (1991, 237 mn). Ils sont longs et complexes, du fait que tant de choses s'y engouffrent. Et qu'ils se trouvent aux prises avec l'injonction de rendre compte de tout ce qui n'a pu être dit jusque-là, portés par un élan extraordinairement puissant ; et aussi par l'impatience d'un public avide de la liberté retrouvée dont ils étaient le symbole. Alors, c'est vrai, le nouveau cinéma taïwanais a rencontré le souffle de l'Histoire, quand en France il était retombé depuis longtemps.

*L'importance de la dimension politique est incontestable du point de vue de Taïwan, mais qu'en est-il alors de ton point de vue à toi ?*

Je dirais simplement que j'ai été envieux de l'élan collectif, de l'effet de groupe, de l'effet de génération ; au fond, il m'a toujours manqué. Et aussi des circonstances historiques. J'aurais été très heureux d'être un cinéaste taïwanais et d'avoir à mener un combat politique qui en vaille la peine et qui passe de façon aussi éclatante

par le cinéma. En France, en 1986, il n'y avait rien de semblable.

*Tu as eu le sentiment que tu aurais pu être un de ces réalisateurs taiwanais ?*

Lorsque je découvre le nouveau cinéma taiwanais, je suis en retard sur eux. Ils sont un peu plus âgés que moi, et ils ont déjà commencé à faire des films. Ils en sont cependant aux prémices et les questions qu'ils se posent sur le cinéma et sa pratique sont mes questions, encore irrésolues. Leur chance, c'est qu'ils sont portés par un effet de génération, ce qui, encore une fois, n'est pas mon cas. Mon parcours, tel que je te le décris, croise la cinéphilie, il n'est pas du tout solitaire, il y a un dialogue qui a été essentiel à ma formation. Mais du point de vue de la pratique du cinéma, je me sens très isolé.

*On est alors en 1984.*

1984 est une année charnière. À cause de ce voyage, à cause de ces rencontres, parce que le numéro *Made in Hong-Kong* est l'aboutissement de ma pratique du journalisme de cinéma ; mais aussi parce que je commence à me sentir enfin prêt à faire mon premier film dont j'ébauche l'écriture dès le numéro bouclé. Et puis je rencontre André Téchiné, avec qui j'écris durant l'été de cette même année le scénario de *Rendez-Vous*.

*Pendant cette période, de 1980 à 1985, tandis que tu écris aux Cahiers, tu as aussi tourné des courts-métrages ?*

Au retour des États-Unis, en 1982, juste après le *Made in USA*, je tourne *Laissé inachevé* à Tokyo. Le scénario était écrit depuis un moment, mais c'était un film un peu cher, du coup j'étais dépendant de la bienveillance de la commission *ad hoc* du CNC. Elle m'avait éconduit plusieurs fois, mais il restait toujours une porte entrouverte par laquelle je parvenais à me faufiler, finalement, à l'usure, j'ai obtenu cette subvention.

*Tu es allé tourner au Japon ?*

Ah non, pas du tout, c'était un Japon complètement imaginaire qui devait bien plus aux films noirs qu'à la réalité de ce pays que je ne connaissais pas. On l'a reconstitué dans un entrepôt promis à la démolition derrière la gare de Lyon et puis sur les docks de Rouen. Il y avait un casting hétéroclite autour d'Elli Medeiros : Arielle Dombasle, László Szabó, Pascal Aubier... C'est un film très abstrait, étrangement influencé par Raoul Ruiz, une sorte de fantastique

latino-américain, à la Borges... Je dis « étrangement » parce que ce sont des choses qui n'ont jamais vraiment compté pour moi, on peut même dire que j'en ai toujours été un peu phobique. Mais c'est, hélas, transparent : quand je fais ce film, le réel m'intimide, je me protège derrière une construction mentale. Cela dit, il y a une véritable ambition formelle, le désir d'apprendre à me servir des outils du cinéma. J'articule série B, Nouveau Roman, exotisme déconstruit, glamour, graphisme branché. Il y a un film, mais il est un peu livré en kit. Rétrospectivement, c'est plutôt Robbe-Grillet que Ruiz, mais bon, le mystère reste entier.

*Je te trouve un peu injuste envers le film. C'est déjà clairement un film d'Olivier Assayas, un film qui anticipe des motifs qui deviendront importants dans tes longs-métrages.*

C'est vrai, mais je ne savais toujours pas diriger les comédiens. Ça m'empêche de le regarder de façon sereine. C'est un film théorique, un film d'idées.

*Il y a quand même un travail sur l'organisation du récit qui n'est pas étranger à des choses que tu feras après.*

Mais dans une forme beaucoup plus déconstruite. Cela dit, c'est vrai que derrière il y a des intuitions, des désirs, des fantasmes.

*Ça se passe déjà entre l'Asie et l'Europe, le personnage d'Elli Medeiros préfigure les héroïnes d'Irma Vep, de demonlover et surtout de Boarding Gate, jusque dans certains plans. Quand Elli est prisonnière au début de Laissé inachevé à Tokyo, on voit Asia Argento.*

Disons que l'inconscient est à l'œuvre et que se dessinent des images, des thèmes qui feront leur chemin dans mes films... Mais je ne le perçois pas comme ça, à l'époque. Au contraire, je pense m'être constitué en réaction aux maladroites de ce film. Bien plus tard, des choses referont surface.

*As-tu idée d'où vient cette silhouette féminine, à la fois sensuelle et mystérieuse, dangereuse et vulnérable, qui commence à ce moment-là à traverser tes films ?*

Non.

*Ce n'est pas la lecture de Fantômette<sup>25</sup> ?*

Pas du tout : je n'ai jamais lu *Fantômette*. Je ne sais vraiment pas. Sur ce terrain, il faut être très humble devant l'inconscient, et ses



énigmes. Alors, si tu veux, cette silhouette se matérialise pour moi, en tant que (très jeune) spectateur avec Diana Rigg dans *Chapeau melon et Bottes de cuir*, ça, c'est ma référence cinématographique, s'il y en a une. C'est vrai qu'il y a une fixation érotique, indiscutable, au moment de l'adolescence et qui se transfère même à Linda Thorson qui avait repris le rôle dans une saison de la même série. Mais si elle s'inscrit sous cette forme, ou plutôt si je choisis cette image, c'est qu'elle résonne en moi, et pour des raisons qui n'en deviennent pas plus claires. Le mystère s'épaissit et c'est tout. Mais, oui, il y a quelque chose, là. L'idée d'une héroïne féminine moderne, définie par cette silhouette épurée, a toujours stimulé mon imagination. Pour être sincère, je m'en méfie aussi beaucoup, il y a une forme de littéralité, qui a à voir avec la représentation du fantasme en général – puisque c'en est aussi un (pas seulement) –, et que j'ai toujours perçue comme très destructrice. Dans *Irma Vep*, c'était la bonne perspective, c'était le sujet du film et en même temps je m'en mettais, par l'humour, à distance.

*En tout cas, à l'époque de Laissé inachevé à Tokyo, tu as l'impression de buter sur une limite ?*

Clairement. Et j'en suis à mon troisième court-métrage...

*Comment ça le troisième ? Quel a été le deuxième ?*

Quand je préparais *Copyright* en 1979, j'ai rencontré le copain d'Elli, Jacno, qui était le leader des Stinky Toys. Je lui ai proposé de faire la musique du film. Le problème, c'était comment la financer. À l'époque, ils étaient en train de finir leur second album pour Vogue. Et le label n'était pas du tout intéressé pour produire un autre projet, à plus forte raison la bande originale d'un obscur court-métrage. Et puis leur contrat leur interdisait d'enregistrer ailleurs. Du coup, Jacno a trouvé un jeune producteur, Jean-Luc Besson, qui voulait créer un nouveau label, Dorian. C'est sous cette étiquette que le disque est sorti, signé par Jacno de son seul nom (sur la pochette, il tient dans la main une petite voiture Dinky Toy pour que les choses soient claires). Par la suite, Dorian est devenu le label officiel de toute la scène postpunk, Mathématiques Modernes, Spions, Modern Guy, Artefact (le groupe de Maurice G. Dantec), et même le premier simple des Rita Mitsouko. Mais là, c'était les tout débuts : Besson nous trouve un studio à Auteuil, dont il convainc le patron de se mettre en coproduction. On a deux nuits pour enregistrer. Jacno donne des noms de figures géométriques aux trois instrumentaux qui constituent le mini-LP, en plus de la chanson du générique de fin interprétée par Elli. Résultat, le disque sort et l'un

Quel en était le titre ?

[illegible]

*Tu as l'air de ne mentionner que pour mémoire le documentaire sur Winston Tong, mais je trouve qu'il représente, en termes d'écriture, de mise en scène, un vrai pas en avant.*

Oui, moi aussi, à l'époque je pensais que c'était ce que j'avais fait de mieux. Et je continue à penser que c'est mon seul bon court-métrage.

*Il y a l'assurance d'un geste cinématographique.*

Et puis, bizarrement, dans ce tout petit film, quelque chose se met en place. En fait *Laissé inachevé à Tokyo* aurait dû être un film muet. Là, c'est la voix qui est le sujet, et j'arrive à faire un film sonore. Entre la parole – y compris les accents à couper au couteau des musiciens –, celle (documentaire) de l'interview et la voix chantée, quelque chose me réconcilie avec cette dimension du cinéma. Et puis je me sens plus libre, j'improvise, j'emploie le format carré du 16 mm noir et blanc avec lequel je me sens naturellement à l'aise.

*À cette époque, la première moitié des années 1980, tu travailles aux Cahiers et tu réalises des courts-métrages, mais tu écris aussi des scénarios, pour d'autres.*

Entre 1980 et 1985, je ne gagne pas exactement ma vie en étant rédacteur des *Cahiers*, mais plutôt en écrivant des scénarios. En particulier pour Jérôme Diamant-Berger, l'animateur des festivals Super 8 à l'Espace Pierre-Cardin. Le film s'est tourné, mais cinq ans plus tard, en 1985, et sous une forme bien éloignée de ma version originale. Il s'appelle *L'Unique* et Jean-Claude Carrière l'a entièrement réécrit. On peut dire, sans offenser Jérôme, que ça n'est pas très réussi. C'est marqué par le kitsch de l'époque et à peu près aux antipodes du cinéma que je voulais faire. Disons que c'est limite *culte*. Autant que je me souviens, j'aimais beaucoup la première version, certes très années 1980, influencée par le cinéma de genre américain. Naïvement, j'imaginai du De Palma. Sauf qu'à partir de là, tout est allé de Charybde en Scylla. En fait, le scénario a été victime de son relatif succès : il était dans l'air du temps. Mais il était bizarre et il faisait aussi un peu peur. Isabelle Adjani s'y est intéressée, seulement elle voulait jouer le rôle principal masculin. Jérôme n'a pas dit non, et notre personnage, un musicien, est devenu une chanteuse... On avait écrit en pensant à James Chance qui avait un groupe au croisement du postpunk et du free jazz appelé The Contortions – ou bien James White and the Blacks selon les occasions –, au résultat, Jérôme s'est rabattu sur un gros ringard de la variété française, François Valéry. Le film a été repris par Christian Ardan, un producteur qui avait travaillé avec les Charlots et qui avait des liens avec une société de sécurité qui s'appelait KO International. Isabelle Adjani s'est prudemment dissociée de l'entreprise, remplacée par une soprano scientologue de très petite

taille et d'origine portoricaine, Julia Migenes-Johnson, qui venait de faire un tabac en jouant Carmen dans le film de Francesco Rosi... Sami Frey incarnait un scientifique visionnaire, bref, c'était abracadabrant. Le film est sorti en 1986, je peux te dire que je rasais les murs.

*Je me souviens bien, j'avais écrit la critique...*

Je ne doute pas que ça t'ait pleinement convaincu. C'est intéressant de voir comment le projet s'était dégradé au fil des années, d'une version à l'autre, d'un producteur à l'autre, d'une actrice à l'autre.

*Sans épiloguer davantage sur ce qu'est devenu le film, il y avait, dans le scénario, une interrogation sur les nouvelles images, les effets de la technologie, notamment sur le spectacle. Ça venait de toi ? C'était une réflexion importante pour toi ?*

À partir de l'idée de départ de Jérôme – l'éternel thème du double –, on a écrit une sorte de thriller de science-fiction, avec beaucoup d'effets spéciaux, et qui relevait de ce que j'aimais dans le cinéma de genre américain. Il aurait été tourné tel quel, ça aurait été au minimum une bizarrerie : je ne dis pas que ça aurait été bien mais ça avait le mérite d'une réelle originalité par rapport à ce qui se faisait dans le cinéma français. Mais non, la problématique de la perte de l'identité dans l'image de synthèse n'était pas la mienne.

*Ce qui renvoie au grand dossier que tu réalises pour les Cahiers sur les effets spéciaux, et dont tu te souviens comme un des actes importants pour toi dans le cadre de la revue.*

Oui, c'est la période où j'écrivais le scénario de *L'Unique*, il y a donc une circulation. Je me trouve être alors, en France, l'un des très rares à comprendre que la matière des images de cinéma est en train de changer. Je n'ai pas de mérite à cela, j'ai plutôt bénéficié d'un concours de circonstances : j'avais travaillé sur *Superman*, et j'en avais suivi la fabrication depuis un angle privilégié, celui de la salle de montage. On recevait les rushes de six ou sept équipes différentes. Celle qui filmait les maquettes, celle qui filmait les effets optiques, l'équipe américaine qui tournait en décors naturels les « pelures » destinées aux rétroprojections, et puis l'équipe principale qui tournait les scènes de jeu proprement dites, réparties sur plusieurs plateaux dans les studios de Pinewood, où je me trouvais également... En plus, il y avait un Croate nommé Zoran Perišić qui fonctionnait de façon autonome, il avait développé un système qui

s'appelaient Zoptic et qui permettait de filmer les atterrissages ou les décollages de Superman, ou bien les deux, je ne sais plus. Sans oublier les prises de vues sous-marines aux Bermudes, destinées à servir d'arrière-plan à ceci ou cela... Et c'est moi qui numérotais tout ce bazar selon une codification complexe afin de ne pas perdre de vue l'origine de ces multiples registres d'images, destinés, par ailleurs, à se combiner les uns avec les autres.

Ainsi, j'ai pu observer que le résultat procéderait de l'assemblage de tout ce matériel hétéroclite, j'ignorais auparavant qu'on faisait des films comme ça. D'ailleurs, on n'en faisait pas, c'était tout nouveau. Ça m'avait marqué. Sur le tournage du *Prince et le Pauvre*, en 1976, je me souviens d'une grosse caméra Mitchell. Les techniciens anglais faisaient un truc assez sympa, je ne sais pas si ça se pratique toujours : chaque caméra avait une plaque sur laquelle on gravait les titres des films auxquels elle avait participé. Sur l'une d'elles, donc, il y avait marqué *Star Wars*. Je ne savais pas ce que c'était, *Star Wars*, le film n'était pas encore sorti ; je m'étais renseigné, on m'avait dit un film de science-fiction de George Lucas. Je veux dire par là que c'était le tout début de cette histoire. Il se trouve que j'en ai été témoin, à la toute marge, mais observateur tout de même. Alors, bien sûr, on en retrouve l'écho dans *L'Unique*.

*Tu n'as pas écrit que L'Unique à cette période.*

J'ai aussi rédigé un scénario dont je suis beaucoup plus content, initialement pour rendre service à Laurent Perrin. On avait écrit *Scopitone* ensemble en 1978 et il peinait à passer au long-métrage. Il avait travaillé avec Pascal Bonitzer, mais leur scénario avait été refusé à l'avance sur recettes et, en règle générale, ça ne prenait pas. Il avait alors eu l'idée de développer un autre sujet avec Claude Néron, qui avait écrit plusieurs films avec Claude Sautet, mais ça ne marchait pas non plus. Ce devait être fin 1982, début 1983. Je lui ai proposé mon aide. Quand j'écrivais à la place de mon père des adaptations de *Maigret*, j'avais acquis une sorte de facilité, j'allais vite. Il me semblait qu'en reprenant les choses sur de bonnes bases, en repartant de zéro sur le canevas très schématique mais fort que Laurent avait apporté à Néron, et dans le prolongement du travail que nous avions fait ensemble sur *Scopitone*, je pouvais écrire rapidement un scénario bien plus proche de ce qu'il cherchait. En fait, je lui ai suggéré deux choses : recentrer toute l'action dans le III<sup>e</sup> arrondissement où nous vivions l'un et l'autre, à cent mètres de distance, et s'inspirer de la peinture de Balthus pour l'ambiance fantastique, le sous-texte érotique aussi, de cette histoire de deux jeunes femmes, chefs d'une bande d'enfants voleurs. J'ai donc fait ça

d'abord par amitié. Combien de temps ça m'a pris, je ne sais plus, peut-être trois semaines, quatre, certainement pas plus. L'important, c'est que j'y ai pris beaucoup de plaisir, et un plaisir d'une nature différente de celui que me procurait l'écriture jusque-là. Ça a à voir avec la proximité des lieux, ceux de ma vie quotidienne, la proximité des protagonistes, des jeunes gens, comme moi, une poésie à la Rivette si l'on est généreux ; un monde où je trouve spontanément mes marques, celui de la Nouvelle Vague, et dont je comprends enfin que c'est le mien. Curieux chemin pour en venir là où j'aurais pu commencer. Par ailleurs, je me rends compte en écrivant que l'histoire fonctionne, qu'elle se déploie, que les personnages existent, vivent, respirent. C'est plutôt un bon scénario, et j'ai le sentiment d'avoir fait un vrai pas en avant. Hélas, personne n'en veut, l'avance sur recettes ne nous suit pas et Laurent se retrouve au point de départ. Dos au mur, il finira, plus tard, en 1984 je crois, par casser sa tirelire, hypothéquer son appartement, et tourner le film, hélas trop vite, et avec des moyens de fortune, mais il n'y avait pas vraiment d'alternative. C'est le dernier rôle de Dominique Laffin, elle est morte avant la sortie du film.

*Le film tourné par Laurent Perrin, c'est donc Passage secret.*

Ce n'est pas exactement le film que j'avais écrit, mais ça s'en rapproche, avec les travers d'un premier film très pauvre, ses qualités et ses défauts. Je reste attaché à ce scénario. Pascal Bonitzer le lit, ça l'intéresse et il en parle à André Téchiné. Ils travaillaient ensemble à un film ayant pour toile de fond la guerre d'Algérie, mais qui ne parvient pas à se monter. André s'impatiente, il veut se rabattre tout de suite sur un projet plus léger, avec son producteur habituel, Alain Sarde, cinq semaines de tournage avant la fin de l'année, un peu le schéma des films que Godard faisait à l'époque. Or Pascal n'est plus libre, il doit travailler avec Jacques Rivette sur *Hurlevent*, le film s'écrit pendant le tournage au jour le jour et ça va le mobiliser tout l'été en province. Il donne donc à André le scénario de *Passage secret* en lui recommandant de travailler avec moi.

*Tu avais déjà rencontré Téchiné ?*

Il était venu à la projection de mon court-métrage *Laissé inachevé* à Tokyo. Ça m'avait flatté. Mais on s'était juste croisés.

*C'était un cinéaste qui comptait pour toi ?*

J'aimais ses films, en particulier *Souvenirs d'en France*. *Barocco* m'avait impressionné et troublé. Mais au fond je le connaissais très

mal, j'avais raté deux films importants, *Hôtel des Amériques* et *Les Sœurs Brontë*. Quand il m'a contacté, ce que j'avais à l'esprit, c'était son travail récent sur des formes très légères, *La Matiouette* et *L'Atelier*<sup>26</sup>, l'un et l'autre m'avaient beaucoup plu. *Hôtel des Amériques*, je ne l'ai vu que bien plus tard et je le regrette car c'est le film où il met en place ce qui va structurer l'essentiel de son œuvre à venir.

Donc on se rencontre au début de l'été 1984 dans un café vers la place Maubert appelé L'Espoir, et il me propose d'écrire un scénario ensemble, très vite, en quatre semaines. Il n'y avait pas vraiment de point de départ sinon une nouvelle de Schnitzler, « Le Destin du baron de Leisenbohg », qui figure dans un recueil intitulé *La Pénombre des âmes*, mais on l'a tout de suite oubliée. Ce qui le préoccupait c'était que je puisse être libre pour travailler, y compris les week-ends. Comme tu peux l'imaginer, ça n'était pas vraiment un obstacle. Au fond, le seul problème tenait à ce que j'avais enfin commencé à écrire le scénario de ce qui serait mon premier long-métrage, *Désordre*. J'ai donc dû faire un choix, et j'ai interrompu le travail en cours pour écrire avec André ce qui deviendrait *Rendez-Vous*.

Cette rencontre a été très importante pour moi. Au-delà de l'amitié, de l'évidence imprévue des affinités. L'approche d'André n'avait rien à voir avec mes habitudes d'écriture encore un peu scolaires. J'étais beaucoup plus sage que lui, j'essayais tout le temps de construire, d'établir un squelette, de trouver une rationalité à la dramaturgie, et André la déjouait toujours, car il remettait constamment en cause à la fois ce qui était établi et le développement que nous avions anticipé. L'écriture était déterminée par son propre mouvement, comme si elle devait se nourrir non pas tant de son conscient que de son inconscient. Nous ne savions pas et nous ne devions pas savoir quel scénario nous écrivions, il fallait le laisser se révéler à nous. Alors, bien sûr, on est dans des choses infiniment plus intéressantes en termes artistiques que quoi que ce soit que j'aie fait jusque-là. J'ai souvent dit à André que sa manière d'écrire, d'aborder le monde de la fiction, à mi-chemin entre le réel tangible et le mystère de l'inspiration, m'évoquait de façon troublante celle de Julien Green, mais je crois que je ne suis jamais arrivé à lui faire lire une ligne de cet auteur. Et puis, autre chose, André écrivait toujours pour les acteurs ; quel que soit l'enjeu de la scène, ce qui primait était de construire un rôle, de penser aux interprètes, au vivant. C'était absolument nouveau pour moi.

*Vous saviez qui allait jouer ?*

Non, il me parlait quelquefois de Jacques Penot, je l'avais vu dans les films de Guy Gilles, de René Allio. Et puis finalement il a choisi Wadeck Stanczak. Les autres rôles, c'était très incertain, mais il venait de faire *L'Atelier*, et je pense qu'il songeait à son travail avec les élèves acteurs de l'école des Amandiers, à Nanterre, ça l'a certainement inspiré. Ce qui a été le plus éclairant pour moi est non seulement la façon dont les comédiens étaient pris en compte par le scénario, dans une remise en question constante du texte, mais la façon dont le tournage transformait cela en autre chose encore. Je me rappelle être allé voir André au montage, il travaillait avec Martine Giordano, ils m'ont montré une séquence. C'était ce qu'on avait écrit, certes, mais méconnaissable, transcendé. C'était devenu du cinéma. Cette expérience a entièrement redéfini mon rapport à l'écriture. En somme, c'est à ce moment que je comprends ce que c'est que fabriquer un film, et je le dois à André. Évidemment, cela détermine l'écriture de *Désordre* que je rédige à cette période, alors qu'il montait *Rendez-Vous*.

*Rendez-Vous est un film important à plusieurs titres, notamment parce que c'est la révélation de Juliette Binoche. As-tu eu conscience de cette découverte, du potentiel de celle qui était alors une jeune comédienne très peu connue ?*

Michel Bena faisait le casting, il était l'assistant d'André, et pour lui un véritable interlocuteur. Ils ont rencontré Juliette et tout de suite ça a été l'évidence. Je l'avais aperçue dans *La Vie de famille* de Doillon et *Je vous salue Marie* de Godard, mais d'abord c'était juste un nom. Dès que je vois des images du film, je suis ébloui. Elle est éclatante. Il n'y a pas beaucoup plus à en dire. C'est la grande actrice de cette génération, elle est vraiment à part. *Rendez-Vous* est un film qui compte pour moi doublement du fait d'avoir été associé à ses débuts.

*Revenons à ton travail avec André Téchiné. Comment écriviez-vous à deux ?*

Sur *Rendez-Vous*, on discutait du canevas et on se partageait les scènes, c'était assez basique, ensuite on les confrontait et on les reprenait ensemble. Avec bien sûr les incessantes remises en cause dont je te parlais. André était moteur à tout point de vue, c'était son film et son scénario, mais il y avait un vrai partage de l'écriture. Sur *Le Lieu du crime* qu'on a écrit ensuite, en partie à Tanger, on a travaillé à trois avec Pascal Bonitzer, mais André était plus encore l'architecte du film, il en avait l'entière vision, très faulknerienne. Parfois, il décrivait une scène, avec ses rebondissements, ses



dialogues et nous n'avions plus qu'à la rédiger. Je crois qu'avant *Rendez-Vous*, André n'écrivait pas beaucoup, mais comme je n'étais pas un scénariste très intimidant, ça l'a progressivement désinhibé. Du coup, les scènes les plus fortes du *Lieu du crime*, comme la communion, ont été entièrement écrites par lui. Mais, au moment de *Rendez-Vous*, ça n'était pas encore comme ça.

*Comment s'est passée la production de Rendez-Vous ?*

Alain Sarde avait été à l'origine du projet, mais au moment de mettre les choses en chantier il se trouvait dans une situation qui ne lui permettait plus de le financer. Aussi, il l'avait repassé à un collègue, Alain Terzian, spécialisé dans les films de genre destinés au grand public, qui n'avait jamais travaillé avec André, n'y croyait pas beaucoup mais le faisait pour rendre service à Sarde.

Je me souviens surtout qu'il était d'une hostilité farouche et extrêmement teigneuse à l'égard de Juliette Binoche, il voulait à tout prix une vedette, n'importe laquelle plutôt qu'elle.

*C'est une époque où tu as en quelque sorte plusieurs vies à la fois. Est-ce que tu arrives à garder le fil avec l'Asie ? Tu conserves des relations avec les réalisateurs chinois, et surtout taiwanais, rencontrés lors de ton voyage ?*

À l'automne 1984, alors qu'André est en train de tourner, Hou Hsiao-hsien et Chen Kuo-fu viennent à Paris. En effet, mon texte sur le nouveau cinéma taiwanais était paru dans les *Cahiers*, il avait suscité une vive curiosité et j'avais recommandé *Les Garçons de Fengkuei* à Alain et Philippe Jalladeau qui programmaient le Festival des 3 Continents à Nantes. Ils l'avaient sélectionné en compétition et le film avait reçu le Grand Prix. De retour de Nantes, Hou et Chen avaient fait une halte à Paris et mon amie de l'époque, Anne-Isabelle Estrada, leur avait prêté son appartement boulevard Voltaire où ils sont restés deux bonnes semaines, il me semble. C'était le premier grand voyage de Hou... Je me rappelle même être allé avec Chen Kuo-fu visiter le tournage de *Rendez-Vous* rue Vieille-du-Temple...

*À ce moment, tu écris toujours pour les Cahiers...*

Entre 1984 et 1985, j'écris dans la revue les textes que je préfère, les plus aboutis, comme ceux sur *King of Comedy*, *Querelle*, ou *Ludwig* de Visconti. En mai 1985 je vais à Cannes pour les *Cahiers*, mais cela ne m'intéresse plus. *Rendez-Vous* est présenté en sélection officielle, le film plaît beaucoup, André reçoit le prix de la mise en

scène. Et comme la presse associe mon nom à celui d'André, son succès public rejaillit indirectement sur moi. J'avais croisé Juliette Binoche sur le tournage, on se revoit à Cannes où, du jour au lendemain, elle devient une vedette, je lui donne mon scénario, mais c'est la période où elle fait la connaissance de Leos Carax et elle s'engage dans l'aventure de *Mauvais Sang*. Nos chemins divergent, on mettra près de vingt-cinq ans à se retrouver...

1. Pendant les événements de Mai 68, après l'interruption du festival de Cannes, un grand nombre de professionnels du cinéma ont participé durant plusieurs semaines à ces États généraux qui, de débats en motions, ont tenté d'inventer d'autres manières de faire du cinéma et de le montrer.

2. Film d'action américain de Gordon Parks (1972), remarquable surtout pour sa bande originale signée Curtis Mayfield. Le film appartient au genre de la Blaxploitation, ces films de série B avec des Noirs pour héros.

3. Werner Klinger.

4. Le 30 mai 1968, suite à un discours du général de Gaulle, une grande manifestation de soutien au pouvoir est organisée sur les Champs-Élysées. André Malraux défile au premier rang.

5. Magazine de bande dessinée fantastique destinée à un lectorat adulte. Créé en 1975, il a été immédiatement un véhicule de la « contre-culture » en France, sous la direction de Jean-Pierre Dionnet. Philippe Manœuvre en était le rédacteur en chef.

6. *2001, l'odyssée de l'espace* et *Orange mécanique* de Stanley Kubrick, *Les Diables* de Ken Russell.

7. La *Trilogie de la vie* se compose du *Décameron* (1971), des *Contes de Canterbury* (1972) et des *Mille et une nuits* (1974).

8. *La Cicatrice intérieure* date de 1971 et *Voyage au jardin des morts* de 1976. *La Maman et la Putain* de Jean Eustache date de 1973.

9. Yves Allégret (1905-1987) a réalisé 27 longs-métrages, dont *Dédée d'Anvers* (1948), *Manèges* (1950), *Nez de cuir* (1951). Il est le frère du réalisateur Marc Allégret.

10. Au cours de la deuxième moitié des années 1970, Serge Daney et Serge Toubiana ont dirigé les *Cahiers du cinéma*, et piloté le retour de la revue vers la critique de cinéma, après sa période de radicalité théorique et politique. Au début des années 1980, Toubiana restera directeur des *Cahiers* tandis que Daney prendra la responsabilité des pages cinéma de *Libération*.

11. Takis Candilis deviendra, bien plus tard, un des principaux responsables de la programmation de TF1.

12. Pascal Bonitzer est à la fois une des grandes signatures des *Cahiers* et un scénariste réputé, qui passera à la réalisation de longs-métrages en 1996.

13. Le numéro entièrement dirigé par Jean-Luc Godard, en mai 1979.

14. André Bazin (1918-1958), critique et théoricien, fondateur des *Cahiers du cinéma*, auteur notamment de l'ouvrage de référence *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Éditions du Cerf).

15. Dans le n° 310, en mars 1980.

16. Les numéros 315 à 318.

17. À l'époque secrétaire de rédaction, devenue par la suite responsable des éditions

18. Numéros 321 et 322.

19. Tom Luddy était à l'époque un proche collaborateur de Coppola et faisait le lien avec le cinéma moderne européen, dont Jean-Luc Godard et Wim Wenders.

20. Deux films produits par Coppola et Zoetrope, en même temps que son propre film.

21. *Le Cinéma chinois*, Jean-Michel Frodon (Cahiers du cinéma).

22. *Arrête-moi si tu peux*.

23. Christopher Doyle est depuis devenu célèbre notamment comme chef opérateur de Wong Kar-wai.

24. Figures de proue de la « Cinquième Génération » qui, en Chine populaire, incarnera le renouveau du cinéma après la table rase de la Révolution culturelle.

25. Olivier Assayas a écrit au début des années 2000 un scénario inspiré de cette héroïne d'histoires d'aventures pour petites filles, mais le film ne s'est pas fait.

26. *La Matiouette* (1983), moyen-métrage d'après un scénario de Jacques Nolot qui en est également l'interprète, est un huis clos tourné pour la télévision. *L'Atelier* (1984) fait partie des trois films réalisés avec les élèves de l'école de théâtre des Amandiers dirigée par Patrice Chéreau et Pierre Romans.

---

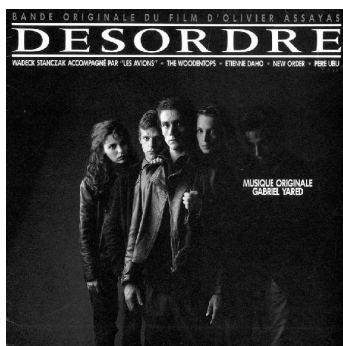
*Désordre*. Le premier cercle. Trouver un producteur. La cloche d'*Andreï Roublev*. L'état du cinéma français en 1986. Influence de Robert Bresson. Inventer ma méthode avec les acteurs. Le deuxième film en tant qu'épreuve. *L'Enfant de l'hiver*, une galère. Ingmar Bergman en chair et en os. La jeune fille au cinéma. Polémique : la question du personnage. Un nouveau producteur, Bruno Pesery. *Paris s'éveille*. Absence de Truffaut. Judith Godrèche, Thomas Langmann, Jean-Pierre Léaud. Drogue, modernité et addiction. Succès (une sorte de).

---

*Nous voici au moment où tu t'apprêtes à réaliser ton premier long-métrage, Désordre. Tu peux en reconstituer la généalogie ?*

Le noyau du film, c'est l'envie de raconter le destin croisé de quatre jeunes gens de mon époque depuis l'adolescence jusqu'au début de la maturité. Trouver une forme de romanesque contemporain, ancré dans le réel, ça n'existait pas dans le cinéma d'alors, et les gens que je fréquentais y étaient invisibles. Je le voyais comme un film de guerre sans guerre, comme ces histoires où l'on suit une patrouille en territoire ennemi, confrontée à des dangers mortels. Il y a ceux qui disparaissent, ceux qui trahissent, ceux qui survivent ; pour moi, le personnage central, Henri, était

avant tout un survivant. D'abord, je ne voyais pas ce qui allait donner à mon récit la tension, l'urgence que je recherchais. Le déclic a été de comprendre ce qui les liait, un secret partagé, et le serment de ne pas le dévoiler. L'enjeu étant la façon dont celui-ci résonne en chacun d'eux et transforme leur destin. Cela donnait au récit un sous-texte plus fort, comme une basse continue, il s'agissait de la jeunesse, des idéaux, et de ce qu'on en fait quand on devient adulte.



*Il y a un moment où tu comprends que tu es en train de concevoir ton premier long-métrage ?*

Longtemps avant de commencer à écrire *Désordre*, il est clair que je ferai un long-métrage, et le plus tôt sera le mieux. Tout converge là, et depuis toujours. Que ce soit la peinture, les scénarios et les *Cahiers*, mes courts-métrages, ou mes voyages en Asie. Cela tient à mon intime conviction que le cinéma, en tant qu'art, sert à rendre compte du monde, à en restituer l'expérience, autant que possible vécue. Cette conviction était très loin d'être partagée, elle était même assez singulière dans le contexte de la cinéphilie dont j'étais contemporain. Pourtant, je m'y suis toujours tenu. Ainsi la question qui m'importait n'était pas celle de l'enseignement du cinéma, ou de sa transmission, au sein d'une école, par exemple. C'était celle de sa nature : quel est le processus de l'art ? Clint Eastwood l'articule très bien dans *Honkytonk Man*. J'y ai consacré un bref texte : ce qui constitue l'art, c'est-à-dire les chansons que finit par enregistrer le protagoniste, est littéralement fait de la poussière du chemin. C'est quand tu es couvert de poussière, au bout de la route, que tu as suffisamment accumulé d'expériences pour pouvoir les exprimer à travers le medium que tu as choisi. Ce film m'a beaucoup marqué ;

j'y ai reconnu ce que je portais en moi depuis toujours. En résumé, c'est pourquoi je n'ai jamais eu la tentation de faire une école de cinéma. Je voulais d'abord me confronter au monde, et en nourrir mes films. Je n'ai pas exactement été chercheur d'or, ni marin pêcheur, mais j'ai fait toutes sortes de boulots, certes en rapport avec la pratique du cinéma, mais ancrés dans une réalité dure et hostile. J'y ai appris des choses qu'on n'enseigne pas dans une salle de classe. *Désordre* vient de là.

*Jusque-là, tu as écrit pour d'autres. Cette fois, tu écris pour toi. En quoi est-ce différent ?*

Quand j'écris *Passage secret*, ce n'est pas très différent. Laurent en a conçu le principe, mais je me le suis approprié sans peine et je l'ai rédigé dans une entière liberté. *Désordre* est déterminé par la même énergie, bien qu'il traite de thèmes plus graves, plus compliqués, et surtout plus personnels. Par ailleurs, quand on écrit un premier film, on fait comme s'il ne devait plus y en avoir d'autre : on jette les meubles dans le four comme Bernard Palissy. Il faut être ambitieux, essayer de faire quelque chose de neuf, qui n'est qu'à soi. Prendre tous les risques. Il y a une dimension d'utopie vécue.

*Contrairement à tout ce que tu as fait auparavant, là, tu écris seul ?*

Oui, absolument. Je ne sais pas qui va produire, je n'ai pas d'acteurs en tête... Je pars de zéro.

*Si tu es seul, tu peux aller loin sur toi-même ?*

Bien sûr, je n'ai de comptes à rendre à personne. Y compris du point de vue de me laisser porter par l'inconscient ; j'ai toujours eu l'impression qu'à deux il faut s'expliquer, légitimer, mettre des mots sur des intuitions un peu informulables. Et au bout du compte renoncer à la logique poétique des choses qui t'entraîne quand tu es seul.

C'est une combinaison d'éléments qui fait qu'on se sent prêt à faire un premier film. *Laissé inachevé* à Tokyo avait eu une modeste reconnaissance à Cannes, le prix Perspectives du meilleur court-métrage. Il avait plu et on m'attribuait – déjà ! – un certain savoir-faire formel.

*Tu parles de ton projet à André Téchiné, tu lui demandes des conseils ?*

Pas vraiment. Enfin, je lui ai sûrement donné le scénario et on a dû en parler mais, pour être franc, je ne me rappelle pas. En tout

cas, je lui ai demandé d'être mon « conseiller technique » – à l'époque, vis-à-vis du CNC, quand tu faisais ton premier long-métrage, il fallait qu'un cinéaste expérimenté te donne sa caution. C'était strictement symbolique, mais je tenais à ce symbole.

*Est-ce que tu as essayé d'approcher Alain Terzian ?*

Non. Je n'ai donné le scénario de *Désordre* qu'à deux producteurs : Marin Karmitz et Claude-Éric Poiroux. Je ne me rappelle pas comment j'ai connu Claude-Éric, si c'est par le journalisme, ou du fait de son association avec Dominique Païni, ou encore parce qu'il avait distribué le film de mon amie Virginie Thévenet, *La Nuit porte-jarretelles*. Marin, je le connaissais depuis longtemps, j'avais même très brièvement travaillé avec lui sur un projet de scénario. Il m'avait aussi prêté sa caméra 16 mm pour tourner mon premier court-métrage ; cadeau hélas empoisonné car elle n'était pas quartzée et, pour filmer en son synchrone, il fallait la câbler au Nagra de l'ingénieur du son. Vraiment pas pratique : au bout d'une journée, on avait dû changer d'équipement. Pour *Désordre*, sa proposition était la suivante : il devait produire un film d'Alain Resnais adapté d'une pièce de Henri Bernstein (c'était *Mélo*), j'allais enchaîner mon tournage avec le sien en conservant la même équipe, j'aurais ainsi été *encadré* par des techniciens expérimentés. Je suis sorti de son bureau perplexé.

Poiroux, c'était l'opposé. Il n'avait jamais produit, même s'il avait été impliqué dans le financement d'un ou deux films. Il était surtout distributeur et sa société, Forum, sortait tous les films branchés, Jim Jarmusch, Lars von Trier, Leos Carax... Disons que je me sentais en terrain familier, c'était le cinéma indépendant international de l'époque, avec ce que ça avait de neuf et de stimulant, et surtout rien de la pesanteur de l'industrie du cinéma français, tout ce que d'emblée je fuyais. Il y avait un effet de jeunesse, de génération, on était portés par quelque chose qui dépassait le cinéma et qui avait à voir avec cet esprit du temps auquel je m'étais identifié depuis mes travaux graphiques, ma gravitation autour de la scène postpunk parisienne, mes premiers courts-métrages ; et même ce que j'avais essayé d'apporter aux *Cahiers*. Claude-Éric a lu le scénario très vite et m'a tout de suite dit qu'il était partant. Pour lui, c'était le bon moment, il voulait passer à la production et mon projet allait dans le sens de ce qu'il cherchait. Il développait aussi un nouveau projet avec Virginie Thévenet, les deux films pourraient se faire plus ou moins en même temps. Et puis, il n'y avait pas de conditions, je pouvais continuer avec les techniciens qui avaient fait mes courts-métrages, Denis Lenoir à la photo, Luc Barnier au montage... Il y

avait une évidence, un effet d'entraînement aussi, c'est avec Claude-Éric que j'ai choisi de faire le film.

On a présenté le scénario à l'avance sur recettes, à l'époque Christian Bourgois dirigeait la commission. Il avait beaucoup aimé *Passage secret* et l'avait aidé après réalisation. Il était sensible à la modernité, à la jeunesse, et très au fait de ce qui se passait de neuf dans le cinéma français. Il nous a donc soutenus à un moment crucial, je lui en reste extrêmement reconnaissant. Et ce d'autant plus qu'il avait été l'éditeur français des poètes de la *beat generation* que je lisais adolescent, de la Bibliothèque Asiatique de René Viénet dont je dévorais les ouvrages, y compris les plus ingrats... J'y ai vu la marque du destin.

*Tu viens de mentionner deux personnes qui vont jouer un rôle important à tes côtés, Denis Lenoir et Luc Barnier. Comment les as-tu connus ?*

J'ai connu Denis un peu par hasard. Je crois bien que c'est lui qui m'a proposé qu'on travaille ensemble. On se croisait souvent, on fréquentait les mêmes circuits de cinéastes débutants. Il avait fait la photo du court-métrage d'un ami, Pascal Ridao, qui par la suite est lui-même devenu chef opérateur. Je leur avais donné un coup de main, au sens le plus littéral du terme : en poussant le chariot du travelling. J'avais fait mon premier court-métrage avec Dominique Le Rigoleur qui éclairait les films de Laurent, et est demeurée sa collaboratrice jusqu'à son troisième film, *Sushi Sushi*. Mais elle était très méticuleuse, trop, et sa façon ne correspondait pas à mon tempérament. Avec Denis, on avait des affinités plus évidentes. C'est lui qui m'a fait découvrir les films de Cassavetes, qui n'était alors pas du tout à la mode ; il avait publié (en collaboration avec Laurence Gavron) le premier livre en français consacré à son travail.

Luc Barnier, c'est encore une autre histoire. Hervé de Luze avait monté mon premier court-métrage, je l'avais connu par l'intermédiaire de Gérard Marx pour qui j'avais écrit *Nuit féline* (prix Jean-Vigo du court-métrage en 1979). Et puis, il a travaillé sur *Tess* de Polanski dont il est devenu le monteur attitré, ainsi que celui de Claude Berri. Il n'était plus trop disposé à travailler dans les conditions sommaires que j'aurais pu lui proposer. Par l'intermédiaire d'Elli Medeiros, j'ai alors rencontré Olivier Froux, il avait monté tous les premiers films de Raymond Depardon, jusqu'à *San Clemente*. Je l'appréciais beaucoup, et on voulait travailler ensemble. Un soir, il s'est endormi en laissant le poêle à gaz allumé, sa femme et lui sont morts asphyxiés. C'est Chantale Colomer qui a monté mon deuxième court-métrage, *Rectangle*. Elle avait travaillé avec Jean Eustache, c'était la femme de Jérôme Diamant-Berger.



C'est aussi elle qui devait monter *Laissé inachevé* à Tokyo. Elle était dépressive et, une semaine avant le tournage, elle s'est jetée par la fenêtre du cinquième étage.

C'est seulement alors que j'ai fait la connaissance de Luc Barnier, sans doute sur la recommandation d'un ami commun, Guy-Patrick Sainderichin, qui écrivait aux *Cahiers* et qui l'avait connu à l'IDHEC. C'était la même promotion que Caroline Champetier, Alain Lasfargues, François Margolin, ils avaient tous fait du cinéma militant ensemble. J'imagine que si j'avais fait une école de cinéma, c'est avec eux que je me serais retrouvé.

Disons simplement que ça a été une rencontre déterminante. C'est Luc qui a monté *Laissé inachevé* à Tokyo, et tous mes films depuis<sup>1</sup>.

*Tu dirais que Denis et Luc étaient tes premiers alliés dans la réalisation ?*

Absolument. Et ils vont le rester. Lorsqu'on fait *Désordre*, Denis n'a derrière lui qu'un long-métrage, une comédie réalisée par un auteur de bande dessinée, Martin Veyron. On a abordé ensemble un registre tout différent. Luc avait plus d'expérience, durant les quatre années qui séparent *Tokyo* de *Désordre*, il avait travaillé avec Frédéric Mitterrand, Jacques Richard, Chantal Akerman, Youssef Chahine... Il était déjà d'une activité aussi compulsive qu'éclectique.

*Cela fait une vraie différence de réaliser un long-métrage par rapport aux courts ?*

J'évoque volontiers mes courts-métrages, ils ont leur place dans mon parcours, mais sinon pour moi ils ne comptent pas. C'est comme des films d'école. Faire un premier long-métrage, c'est d'abord constituer son équipe. Il ne s'agit pas d'assembler un groupe de techniciens, il s'agit de réunir des collaborateurs artistiques essentiels, sur la base d'affinités profondes, aussi bien du point de vue du cinéma que du point de vue humain. Ainsi, je n'avais pas de décorateur, il fallait en trouver un. À l'époque, il y avait eu un concours de cinéma lancé à l'occasion du centenaire de la mort de Victor Hugo. Le gagnant recevait une subvention lui permettant de filmer quelques scènes dans des conditions de cinéma professionnel, et même à l'échelle épique qu'évoquait le patronage de l'auteur de *La Légende des siècles*. Éric Barbier en avait été le lauréat pour son film *Le Brasier*, dont j'avais vu la maquette : l'ambition du travail de décoration m'avait impressionné. Il était signé François-Renaud Labarthe, dont c'était le premier film. On s'est rencontrés et on a tout de suite décidé de travailler ensemble. François a eu un rôle-clé

dans l'élaboration de *Désordre*, et a été associé de près à tous mes films, parfois en tant qu'assistant à la réalisation. C'est également l'occasion de faire la connaissance de Françoise Clavel, qui signe les costumes du film, pour elle aussi, c'était un premier film. Michel Bena, plus tard réalisateur du *Ciel de Paris*, et qui avait travaillé avec André sur *Rendez-vous*, m'a beaucoup aidé : j'avais besoin, pour encadrer un groupe de débutants, d'un assistant ayant un peu d'expérience. Mais je voulais avant tout préserver la liberté et l'énergie juvénile, un peu anarchique, dans laquelle le film s'élaborait. Michel l'a parfaitement compris, il détestait comme moi, comme André, les habitudes de l'industrie, le professionnalisme ; il croyait comme moi au déséquilibre, à la légèreté, à l'indépendance d'esprit. Nous étions tous très proches, Michel avait peut-être quelques années de plus, mais je crois que l'aspect assez rock'n'roll de l'entreprise l'amusait bien. Je lui ai présenté Claire Devers, une étudiante de l'IDHEC rencontrée quand j'avais été invité à évaluer les travaux de sa promotion – en tant que rédacteur des *Cahiers*, mais en réalité j'avais leur âge ! – et je la lui ai imposée comme stagiaire. Elle venait de tourner son film de fin d'études qui était devenu un long-métrage, *Noir et Blanc*<sup>2</sup>. Je lui avais recommandé Christopher Doyle comme opérateur. On était restés en contact depuis Taïwan, il avait une copine chinoise, une styliste qui habitait à Paris, il venait régulièrement la voir. Claire l'a engagé, ils ont tourné une semaine, et au moment de visionner les rushes, désastre, il n'y avait pratiquement rien sur la pellicule. Chris n'avait jamais tourné en noir et blanc, jamais filmé d'acteurs africains, et ignorait les contraintes du son direct, comme éclairer en tenant compte de la perche. Il ne savait plus où mettre sa lumière, il avait tout sous-exposé, l'ensemble était à refaire. Claire a préféré continuer avec un autre opérateur.

*Comment s'est passé le tournage de Désordre ?*

*Désordre* a été une vraie aventure, pour tout le monde. On a tourné à Paris, à Londres, à Brighton, et enfin à New York... C'était un voyage, avec le sentiment collectif d'avoir pour la première fois entre les mains les outils du cinéma, et de pouvoir le vivre comme une utopie. Il y avait un mélange de jeunesse – les acteurs avaient vingt ans, la plupart des techniciens pas beaucoup plus – et d'enthousiasme à l'idée de non pas seulement faire un film, mais de le faire dans l'entière liberté dont on avait toujours rêvé. Avec, chez moi, la crainte de ne pas être à la hauteur de ces ambitions, de trahir les espoirs qu'on avait mis dans ce film pour lequel chacun se donnait sans compter.

Le cinéma français de l'époque me semblait vieux, le cinéma d'auteur se survivait à lui-même, perpétuant les mêmes idées usées jusqu'à la trame. Il ne s'agissait pas seulement d'un premier film, il s'agissait de réinventer une manière de faire des films en France, en prenant pour modèle une énergie et une radicalité issues de la musique que j'écoutais. De ce point de vue, on était portés par les années 1980, par une époque de renouveau, de réinvention, mais avec la conviction, aussi, d'en saisir l'esprit alors même qu'il était proche d'être consumé. Je pense que la mélancolie du film vient de là.

Pour moi, l'image de la fabrication d'un film, c'est l'épisode de la cloche dans *Andreï Roublev*. L'histoire de cet adolescent, seul survivant de sa famille et qui, pour sauver sa vie, prétend qu'il a hérité le secret de la fabrication des cloches. Mis au défi de le prouver, il réunit une armée et déplace des montagnes. Au terme de cette folle entreprise, lorsque la cloche sortie de son fourneau, refroidie, sonne enfin, il se sauve en pleurant et rencontre le moine Andreï Roublev qui lui demande pourquoi ; il répond qu'il a menti, en vérité, il n'avait hérité d'aucun secret et ne savait pas fabriquer la cloche. Cette scène me hante, c'est la métaphore même du cinéma. Il n'y a pas d'image plus juste et plus profonde.

Après dix semaines à la fois passionnées et chaotiques, on tourne le dernier plan dans une rue de New York, une canicule effroyable, on crevait de chaud. J'avais fait le film au jour le jour sans pouvoir en imaginer le terme. Et me voilà au bout de la route, le film est en boîte, c'est irréel ; je me suis littéralement décomposé. Je m'étais absenté du monde réel pendant des mois, et à présent je devais me retourner et regarder le sillage : un paysage de dévastation. J'avais le sentiment, à New York, au printemps 1985, d'avoir été rejeté par la marée sur une île déserte. Sans entrer dans le détail, disons que ma vie privée était en miettes et pas grand-chose ne m'attendait au retour en Europe. Tout était à reconstruire.

*Tu veux dire au sortir du tournage ?*

Oui, car ce qui suit, le montage, le mixage, est un retour au monde et à la vie quotidienne.

*Cela signifie que l'épisode de la cloche chez Tarkovski correspond au tournage ?*

Exactement. Mes souvenirs du montage et du mixage sont dans une sorte de brouillard ; après le tournage, j'étais comme un zombie, je devais réapprendre à vivre.

*Ce que tu décris est spécifique à Désordre, ou bien est-ce que cela va rester comme ça ?*

Non, ça va changer, chaque film a une histoire différente. Mais il y a toujours quelque chose de ce trouble. *Désordre* n'est constitué que de premières fois et j'en ai donc vécu chacune des étapes avec une intensité particulière et même parfois insoutenable.

*Dans Laissé inachevé à Tokyo, le personnage d'Elli Medeiros dit, parlant d'un premier roman, mais ça peut aussi s'appliquer à un premier film, qu'on le porte longtemps en soi, mais que, une fois achevé, on se rend compte qu'il est l'œuvre de quelqu'un d'autre, et qui n'existe plus. Cela s'applique à Désordre ?*

Oui, j'en suis convaincu. Un premier film est défini par l'innocence des premières fois, et tu ne pourras jamais la reproduire. Mais c'est une généralité. Je crois dans le double mouvement de la réflexion et d'une certaine irresponsabilité créatrice. Laurent Perrin citait souvent René Char qui en donne une assez bonne définition : « Agir en primitif, prévoir en stratège. » J'ai toujours fait ça. Être lucide quant aux circonstances, ce qui est possible ou pas. Mais, au moment d'agir, aucune réflexion, que de l'instinct. Un instinct à la fois créatif et destructeur. Puisqu'il m'a constamment poussé à faire tout ce qu'il ne faut pas faire.

*Par exemple ?*

Il ne faut pas faire de films sur le cinéma, ils ne marchent jamais, aussi je fais *Irma Vep*. Il ne faut pas faire de films sur la mort, ça éloigne les spectateurs, je fais *Fin août, début septembre*. Il ne faut pas faire de film de trois heures, je fais *Les Destinées sentimentales*. Pour *demonlover*, je n'ai pas besoin de te faire un dessin. C'est moteur, je ne saurais pas te dire pourquoi ; l'impulsion, depuis toujours, de transgresser une règle ou une loi, que ce soit celle de l'industrie ou celle de la critique. Je ne te parle pas de la morale, de sexe ou de violence, c'est une tout autre question.

*On pourrait dire que tout geste artistique fort relève de la transgression des règles, mais la question ne se pose pas dans les mêmes termes si on est peintre, écrivain ou compositeur, ou si on est cinéaste. À cause de la dimension industrielle du cinéma, de la nécessité de s'inscrire dans un environnement pour travailler, la rupture est nécessairement plus violente, ou en tout cas affronte des forces plus grandes et plus complexes...*

Oui, ça ne facilite pas la vie.

*C'est plus que ça, parce que ça ne facilite pas non plus la vie d'un peintre ou d'un écrivain, de faire ce qu'on dit qu'il ne faut pas faire. Eux peuvent quand même écrire le livre ou peindre le tableau, et ensuite essayer de lui trouver un espace d'existence. Au cinéma, il y a une dynamique, tu dois commencer par chercher un partenaire, un interlocuteur, et là je pense surtout au producteur. Sinon, l'occasion de « fondre la cloche » ne se présentera même pas. Boris, l'enfant dans le film de Tarkovski, a convaincu le prince de lui confier la direction des opérations. Un cinéaste doit faire quelque chose de comparable, et il doit le refaire pour chaque nouveau film.*

À partir du moment où l'on est avec des producteurs de cinéma et non des financiers de l'audiovisuel, il y a toujours un terrain d'entente. Même avec ceux qui produisent le cinéma grand public le plus épais. Au bout du compte on parle de la même chose. En tout cas, je l'ai toujours postulé. Ils peuvent entendre le langage de l'expérimentation, celui de l'ambition. Ils savent intuitivement que c'est plus intéressant, plus excitant, et même plus valorisant de produire des films où ce qui est en jeu, c'est ce qui fait bouger le cinéma, depuis le cœur de sa problématique, y compris la plus exigeante. Hélas, aujourd'hui, le problème tient à la perte de pouvoir du producteur. Autrefois – je parle de temps reculés, que nous n'avons pas connus – tu allais voir un producteur, ça l'intéressait ou ça ne l'intéressait pas, tu faisais affaire ou pas. Il avait le pouvoir de décision. Parce qu'il faisait les films avec ses fonds propres, peut-être deux ou trois partenaires. Il était seul maître à bord. On est très loin de cet âge-là. Aujourd'hui, un producteur c'est avant tout quelqu'un qui a une très bonne connaissance technique de l'ingénierie financière du cinéma, qui a éventuellement des rapports privilégiés avec telle ou telle source de financement, en général audiovisuelle. Mais qui est tout à fait dépendant de ce que va dire tel comité de lecture, tel technocrate de la télé, tel banquier... Les producteurs n'ont plus de liberté, ils ne sont plus autonomes. Ils sont contraints de produire, s'ils veulent survivre, les films que veut un système dont ils sont dépendants. Donc mes difficultés avec les producteurs ne tiennent pas à leur personnalité ou à la mienne, elle tient à ce que mes films, et mon inspiration, si tu veux, ne s'inscrivent qu'avec peine dans ce système.

*Ce que tu dis concerne la constitution du projet, y compris financière, sa « mise en chantier ». Mais, après, il y a tout le processus de la fabrication où ce que tu appelles « instinct », « primitif », joue un rôle*

*important. Et la capacité à discuter, à partager un rapport au cinéma, et même la convergence de stratégies ne servent plus à rien, à ce moment il faut te suivre dans ce que tu sais ou, plutôt, ce que tu sens qu'il faut faire.*

Si on raisonne trop, si on fait des compromis, des calculs, si on fait comme ci ou comme ça pour arrondir les angles, ou parce que ça va être mal perçu, parce qu'il serait plus prudent de... on fait du mauvais cinéma. Je n'ai pas d'autre outil que cette intuition, elle me porte, de façon cohérente, je crois, et c'est ce qui définit mes films. Infléchir les choses dans le sens du consensus, au résultat, on n'a ni la proie ni l'ombre. Mais je n'ai pas souvent eu de conflit quant à la façon dont je fais mes films. Au contraire, j'ai plutôt eu des producteurs très solidaires. Si j'ai eu des conflits, c'est plutôt en aval. Mais c'est compliqué, je ne suis pas à l'aise quand je dis « les producteurs ». Il faudrait parler de situations concrètes, chaque fois différentes.

*On va le faire au fur et à mesure, pour l'instant il s'agit de souligner les conséquences d'une pratique du cinéma où tout ne peut pas se formuler. Pour continuer un peu sur le chapitre du processus créatif, tu as noué des relations très fortes avec tes proches collaborateurs, Denis Lenoir, Éric Gautier, Yorick Le Saux à l'image, Luc Barnier au montage, François-Renaud Labarthe qui a fait les décors de presque tous tes films, Sylvie Barthet qui en assure la direction de production. Tu n'as pas, jusqu'à présent, trouvé l'équivalent avec un producteur, contrairement à d'autres cinéastes à qui il arrive de trouver un partenaire ou un interlocuteur stable à relativement long terme.*

Ça m'a toujours manqué. J'ai souvent travaillé avec des producteurs qui en étaient à leurs débuts, Bruno Pesery, ou bien Édouard Weil et Xavier Giannoli, plus tard Charles Gillibert. C'est peut-être aussi le genre d'énergie et de liberté dont mes films ont besoin. Dès que je discute avec des producteurs expérimentés, ils voient trop les obstacles, les risques, les impasses même. Mais il y a toujours l'utopie de reconstruire ce qui avait été loupé avec Claude-Éric Poiroux ; rencontrer un producteur qui débute, avec qui je peux parler, dans le langage d'aujourd'hui, et avec qui je pourrais construire une relation sur la durée. Ça n'a jamais tenu. On ne peut sans doute pas revenir en arrière, faire comme si c'était un premier film.

Et puis, je déteste les relations d'interdépendance. Plus encore de m'en sentir otage. La vérité, très simple après tout, c'est soit mon producteur est solidaire de mon travail et on continue ensemble,

pleuve ou vente, avec les hauts et les bas, soit il n'est pas prêt à me suivre, il n'est pas sûr, il a des doutes, et il faut en tirer les conséquences... en général bien plus dommageables pour moi que pour lui.

*Mais il ne suffit pas qu'il soit solidaire intellectuellement, il faut plus qu'une solidarité : une sorte d'adhésion.*

L'entière adhésion à un projet qu'il met en œuvre et qui est aussi le sien.

*L'adhésion à une œuvre qui n'existe pas, puisque tu es en train de la faire. Il n'y a que toi qui sais, et encore tu dis que tu ne sais pas. Il faut à ce moment-là sauter les yeux bandés dans le vide en disant « bon, bah, j'y vais parce que je suis avec lui ».*

Pour moi, le modèle, c'est l'éditeur. Son boulot, c'est de te dire : « Si tu fais ça, fais gaffe, enfin si tu veux le faire, fais-le, mais je te mets en garde... » Après on retrousse ses manches et on trouve une façon de le faire. Sachant qu'il n'y a pas de règle et que c'est en transgressant les mieux établies qu'on impose son propre style. Sur la continuité, et la fidélité, tu as de bonnes chances d'être récompensé à terme par un véritable succès public qui n'est pas forcément inscrit d'emblée.

*À l'époque de Désordre, tu te sens en phase avec une génération de réalisateurs de ton âge ?*

J'ai l'impression de faire partie d'une génération intermédiaire, d'une *no-generation*. Celle qui me précède est homogène, Téchiné, Doillon, Garrel, Jacquot, Akerman, celle d'après aussi, qui s'est constituée autour d'Arnaud Desplechin et de Pascal Caucheteux. Moi, à mes débuts, ce dialogue me manque. J'aurais sans doute pu parler avec Carax, mais il se trouve que ça n'a pas eu lieu.

*Et Claire Denis ?*

La rencontre avec Claire est très importante. C'est sûrement la cinéaste avec laquelle j'ai eu les échanges les plus stimulants. Et nos films, vus sous un certain angle, se répondent. Mais je n'ai fait sa connaissance que plus tard, à Berlin, en 1989 où elle montrait son deuxième film, un documentaire, *Man no Run*. À l'époque de *Désordre*, Claire était surtout connue en tant qu'assistante de Wenders et de Jarmusch. Son premier film, *Chocolat*, date de 1988, deux ans plus tard. C'est d'ailleurs intéressant comment, dès l'origine, son travail et le mien sortent des frontières du cinéma

français. Cela résonne non seulement dans nos parcours respectifs, mais aussi dans la façon dont ils ont été, de ce fait, perçus en France ; éventuellement avec une certaine méfiance.

*Lorsque tu tournes Désordre, tu as le sentiment de changer les règles, y compris celles du cinéma d'auteur « moderne » telles que définies à cette époque, en tout cas de les transgresser ?*

Si j'ai eu l'impression de partir à l'assaut du vieux monde, de contribuer à redéfinir une pratique du cinéma pour ma génération, c'est de façon très précaire, pendant la fabrication du film, et exclusivement avec l'équipe constituée autour de moi. Une fois le tournage achevé, la bulle explose et chacun est renvoyé à sa solitude. D'autant plus pesante que, rétrospectivement, l'époque était en train de changer et ce qui avait pu susciter des films comme *Désordre* ou *Mauvais Sang* – ils sont sortis à peu près en même temps fin 1986 – semblait se déliter. Ces deux films incarnaient en France, de façon très différente, la possibilité d'une sorte de cinéma new wave, et dont le reflux a été instantané. Ce qui explique sans doute aussi pourquoi, malgré le succès, nos films suivants ont été si difficiles à produire, dans des proportions cataclysmiques pour Carax et bien plus banales dans mon cas ; c'est que l'écosystème s'était tout simplement effondré.

En tout cas, je n'avais pas beaucoup de monde, et même à peu près personne, avec qui parler des questions de fond soulevées par la pratique du cinéma. Ainsi celle d'un romanesque contemporain. Ce qui m'obsédait, c'était le rapport à la fiction : qu'est-ce qui te porte quand tu écris une histoire ? De quoi est-elle chargée ? Comment cela rejaillit-il sur toi ? André m'avait donné quelques clés. Son cinéma est très moderne, très libre, et va chercher sa substance dans le romanesque. Le littéraire et la façon dont les personnages s'y développent, s'y structurent, dans une dialectique avec l'inconscient de l'auteur, est au cœur de ses films. Sa dramaturgie est définie par les réseaux qui se construisent entre les êtres, par leurs trajectoires. En somme, la figure humaine est centrale.

Dans ma génération, j'avais le sentiment d'être très isolé quant à cette problématique du retour à la figuration. Quand j'écrivais *Passage secret* pour Laurent, j'avais à l'esprit cette question, en relation non pas tant avec le romanesque qu'avec la peinture figurative moderne. Et quand je parle de figuration, je parle tout aussi bien de Bacon chez qui il y a toujours quelque chose d'organique. Cette idée, telle que je l'entends, est plutôt d'une nature poétique et se joue dans un espace intermédiaire entre le



créateur et le regard du spectateur. L'un et l'autre ont à la déchiffrer. Au moment de *Passage secret*, je pensais plutôt à Balthus. C'est l'un des grands artistes de son siècle, et il n'a jamais perdu le fil de la figuration.

*Rivette s'inspire aussi de Balthus dans son film Hurlevent, qui date de la même époque.*

Ce n'est pas tout à fait un hasard, la première grande rétrospective de Balthus date de 1983, à Beaubourg. Mais Rivette se réfère spécifiquement à ses illustrations pour *Les Hauts de Hurlevent*. Cela dit, il est difficile de ne pas voir la silhouette de Balthus derrière Frenhofer dans *La Belle Noiseuse* que Rivette réalise quelques années plus tard. En ce qui me concerne, j'ai été trop longtemps trop fixé sur sa peinture et j'ai fini par m'en détacher. Mais, alors, je faisais encore une équation selon laquelle Balthus équivalait à Bresson. Aucune figure du cinéma n'a compté pour moi autant que Robert Bresson.

*Cette phrase peut avoir plusieurs sens. Il y a de multiples facettes chez Bresson, même s'il est formidablement cohérent, il y a un aspect religieux, une manière de filmer, une manière de travailler avec les acteurs...*

Que ce soit *Un condamné à mort s'est échappé* et *Pickpocket* vus adolescent – à la télévision, ce n'est pas grave – ou bien *L'Argent*, en 1983, à une projection de presse à laquelle assistait Bresson lui-même, j'ai chaque fois été foudroyé par l'évidence que ces œuvres touchaient aux cimes de ce que peut être le cinéma. Tu sais, c'est comme les critiques de rock américains qui disent qu'infiniment peu de spectateurs ont vu le Velvet Underground en concert, mais tous ceux qui y étaient ont créé un groupe. *Pickpocket*, c'est un peu la même chose dans le cinéma français. Il n'y a que Tarkovski et Dreyer qui puissent lui être comparés. Mais dans la mesure où Bresson est français, c'est-à-dire issu du même monde, de la même culture que moi, il y a un émerveillement plan par plan, non pas devant le cinéma, mais devant la façon dont il saisit l'essence du réel, et surtout de l'humain. Le cinéma ne peut pas faire mieux.

*Bresson, Dreyer, Tarkovski : trois des cinéastes les plus liés à la religion, ce qui n'est pas une caractéristique omniprésente dans ton cinéma.*

Non. C'est vrai. Mais ça compte pour moi néanmoins. Je n'ai jamais eu la foi, je ne pratique aucune religion, mais je crois en l'existence de l'invisible. Et la problématique de la spiritualité, y

compris du point de vue théologique, m'a toujours aimé. C'est en tout cas ce qu'il y a en commun dans les œuvres que j'admire, abstraites ou figuratives, indifféremment.

Je ne tiens pas particulièrement à m'attarder sur ce sujet, mais la question de la foi a toujours été présente, ne serait-ce que pour des raisons d'identité religieuse liées à l'enfance. C'est au fond de moi, et ce qui est en jeu dans le cinéma de Bresson y trouve un écho intime.

*Je repars de Bresson, différemment. Est-ce que, pour toi, cela a un sens de dessiner un triangle Bresson-Wes Craven-Hou Hsiao-hsien et de dire « Moi, j'habite là », ou bien est-ce qu'ils n'ont rien à voir ?*

Pourquoi pas – il y a des films de Wes Craven que j'aime beaucoup –, mais alors je dirais plutôt Cronenberg que Craven. Et tu peux même ajouter les Sex Pistols, Bossuet, Hergé, les bandes dessinées de Daniel Clowes, ou les gravures d'Hercule Seghers, etc. Ta question est au fond de savoir si on circule entre différents registres de l'art et du monde. C'est comme s'il y avait une fiction selon laquelle un artiste serait unidimensionnel, contrairement aux autres individus qui, eux, sont multidimensionnels. Personne ne considère comme particulièrement problématique de faire de la varappe le week-end, de lire saint Augustin, d'écouter Lady Gaga et d'aimer les films de kung-fu, tout en étant par ailleurs analyste financier chez Morgan Stanley. L'humain, l'individu, se définit par ses facettes, je n'y vois aucune contradiction, je n'y vois que de la complémentarité, dialectique, si tu préfères. Aussi, c'est par cette diversité que je me sens le plus proche des autres et de mon époque. On peut aimer Pierre Bonnard, Johnny Cash, Leopardi et *Fight Club*. Non seulement, je ne vois pas le paradoxe, mais je suis convaincu que toutes les œuvres de l'esprit, de quelque nature qu'elles soient, ont un noyau poétique en commun. Tout part du même point. Et quand tu pratiques un art, tu t'intéresses d'autant plus aux singularités de l'humain ; la façon dont chacun transpose dans son langage spécifique, à la fois étrange et unique, une seule et même chose, sa perception du monde.

*Bresson, lui, est très discriminant, il a horreur de ce qu'il appelle le « cinéma » par opposition au « cinématographe » et il est probable qu'il inclurait Cronenberg, peut-être aussi Hou Hsiao-hsien dans le « cinéma ».*

De grands artistes comme Bresson ou Guy Debord inventent à leur usage un style, un rapport au monde défini selon leurs propres termes. Ils refusent les catégories existantes, les règles, et leur génie

est exactement dans cette redéfinition qui leur permet de déployer toute l'ampleur de leur vision. Ce ne sont pas du tout des systèmes clos dans la mesure où ils rendent compte du monde dans toute sa complexité et même de façon bien plus aiguë que des œuvres apparemment plus ouvertes. Ce qu'on définit comme *radicalité* est l'invention de leur langage propre. Et l'effet d'intimidation que produit l'audace de ce geste. Mais celui-ci n'est pas une fin en soi. Ce dont il s'agit est ce qui est dit, ce que les œuvres expriment, au-delà de la question de leur style. Et cette dimension-là s'adresse à chacun. Leur œuvre n'inclut pas l'injonction pour autrui de renoncer à son identité. Au nom de quoi, pour entendre ce qu'ont à nous dire Bresson ou Debord, faudrait-il être dans la même radicalité ? Je ne vois même pas qui, au juste, pourrait le revendiquer. Chez lui, comme chez Debord, c'est l'histoire d'une vie, elle est construite, âprement conquise. Cette dureté monolithique appartient à leur œuvre, mais elle n'en est pourtant pas la totalité. Et en tout cas elle ne nous appartient pas. Par quelle étrange raison faudrait-il la faire sienne – et à quel titre ? – pour en recevoir le message ? Au contraire, je trouve que la fausse radicalité, mimétique, celle des disciples, entretient un malentendu catastrophique et, selon moi, indéfendable. Le périmètre que construisent les grands artistes est purement leur, et leurs œuvres sont toujours singulières. Elles témoignent uniquement de la possibilité de porter son art jusqu'à ces hauteurs. Il n'y a aucune raison qu'elles soient normatives.

*D'accord, pas pour les autres ; mais, toi, lorsque tu fais un film, il y a des choses que tu rejettes spontanément, un cadre, un plan, une distance... Ce sont alors tes normes.*

Dans la conception de mes premiers films, il y a en effet, par la sécheresse de l'écriture, la concision des scènes, la distance à laquelle je me place, la syntaxe de mes plans, l'influence de Bresson. Au minimum jusqu'à *Une nouvelle vie*. Je ne lui rendrai jamais suffisamment hommage, mais ce rapport à son œuvre reste naïf. Ensuite, je chamboule tout, et je cesse de me poser la question dans ces termes. Je choisis l'intuition contre le contrôle : il vaut mieux se laisser mener par les coq-à-l'âne de son imagination. C'est une voie plus dangereuse, car dénuée de repères, aussi bien pour le spectateur que pour soi-même, mais elle me ressemble plus. Ce qui m'intéresse dans le chemin à parcourir, ce sont les méandres, mes errements aussi, pas la route tracée par un autre.

*Une autre dimension majeure du tournage de Désordre, c'est le travail avec les acteurs.*

D'abord, il faut les trouver. À l'époque, ça n'était pas dans les habitudes d'avoir une personne chargée du casting. C'était le plus souvent l'assistant qui s'en chargeait. Mais ça nous a occupés, collectivement, pendant l'essentiel de la préparation. D'abord, je ne voulais pas travailler avec des comédiens professionnels, c'étaient des jeunes, je voulais des inconnus. Il y avait à la fois l'influence de Bresson et le désir de visages neufs, de partir d'une table rase. Donc on a cherché dans tous les sens, cours de théâtre, lycées, les auditions de l'École du Théâtre des Amandiers (son fondateur, Pierre Romans, joue un petit rôle dans le film), etc. On a fait et refait des essais. Et puis le choix s'est resserré sur des comédiens qui en étaient à leurs tout débuts mais avaient déjà eu de vrais rôles. C'était une nouvelle génération, venue d'horizons très disparates et cette diversité, leurs histoires individuelles, apportait quelque chose de précieux au film. Ann-Gisel Glass avait eu un petit rôle dans *Détective* de Godard, mais on l'avait surtout vue dans *La Tentation d'Isabelle* de Jacques Doillon ; Wadek Stanczak avait travaillé deux fois avec André Téchiné, sur *Rendez-vous* et *Le Lieu du crime*, qu'il venait d'achever ; Rémi Martin avait fait le premier film de Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archimède* ; et Lucas Belvaux que j'avais beaucoup aimé dans un film de Boisset, *Allons z'enfants*, était aussi dans *Poulet au vinaigre* de Chabrol et venait de finir *Hurlevent* de Rivette... Même Simon de La Brosse, le plus jeune, apparaissait, adolescent, dans *Pauline à la plage*. Je me rends compte en énumérant leur brève filmographie qu'on y retrouve les principaux noms de la Nouvelle Vague. Je ne suis même pas sûr d'en avoir été conscient à l'époque tant il allait de soi de m'inscrire dans la continuité de cette histoire...



Wadek Stanczak et Ann-Gisel Glass

Mais la vraie question était de savoir comment on regarde les acteurs, comment on les dirige. Je n'en avais pas la moindre idée. Michel Béna et Claire Devers avaient été très impliqués dans le casting. Au début du tournage, je les écoutais, il y avait quelque chose de collégial. Et puis, très vite, il y a eu des petits désaccords, j'ai moins pris leurs avis en compte, ça a créé des tensions et j'ai compris que je devais mettre une distance. Peut-être ne m'y prenais-je pas comme il fallait, peut-être y avait-il mieux à faire, avec tel ou tel acteur, mais c'est comme ça que je devais procéder parce qu'au final, c'était lui et c'était moi. Je n'avais aucune expérience, c'est justement pourquoi il importait qu'au jour le jour je puisse inventer ma façon de faire, et j'ai été intraitable là-dessus. Le tournage, de ce point de vue, n'a pas été idyllique, il a au contraire été traversé de conflits et de crises comme aucun autre de mes films. Mais j'ai l'impression de m'en être servi, cela n'a eu aucun effet négatif, ça m'a forcé à définir mes choix et à les affirmer. J'étais contraint de prendre des risques, et de le faire seul, enfin pas exactement seul, Denis Lenoir les prenait avec moi, et ça nous allait très bien.

*Ce que tu viens de décrire, le face-à-face avec les acteurs en oubliant les autres, c'est une chose qui va durer ?*

Après, c'est plus simple. Je sais comment je fonctionne et je me donne les moyens de ma liberté. Au moment de *Désordre*, je découvre, je cherche mes repères. Et puis, encore une fois, autant le film avait eu une genèse collective, autant son tournage ne pouvait pas fonctionner de la même façon. Dès que j'ai senti un flottement, j'ai dû faire une sorte de coup d'État. Avec Michel Béna, les choses ont été simples et on est restés très proches. C'est d'ailleurs d'une certaine façon sa disparition, quelques années plus tard, qui m'a inspiré le canevas de *Fin août, début septembre*. Avec Claire Devers, ça a été une rupture sèche.

*Ça tenait surtout au rapport aux comédiens ?*

Oui. Il y a eu d'emblée un malaise parce que dans l'équipe tout le monde voulait réaliser des films, Michel et Claire, d'une part, mais aussi Lucas Belvaux, Denis Lenoir ou encore François-Renaud Labarthe. Et pendant le tournage, Claire a appris que son film de fin d'études, *Noir et Blanc*, avait été sélectionné à la Semaine de la critique à Cannes, ça n'a pas aidé.

Enfin, ce que tu me demandes ne tient pas à ces anecdotes. Quand tu viens au cinéma par la voie qui a été la mienne, l'écriture, tu ignores tout du travail avec les comédiens. À l'époque, ça n'était

même pas enseigné dans les écoles de cinéma. Et du point de vue inverse, les élèves du Conservatoire n'avaient pas d'enseignement spécifique du jeu avec la caméra. C'est venu plus tard.

Tous les comédiens ont un parcours propre, aussi il n'y a pas qu'une manière de travailler avec eux, tu dois comprendre ce qu'ils attendent de toi et comment tu parviendras à les amener sur ton terrain. La question est sans cesse reposée, de façon différente. Quand un acteur réalise un premier film, il est habité par cette problématique, il sait exactement ce qui se joue là. C'est pourquoi ça donne souvent de bons films. Quand tu débutes, et à plus forte raison quand tu viens de l'écrit, tu en es loin. Tu dois inventer tes repères, ta façon de travailler, dépourvu de la moindre certitude. Pour moi, à trente ans, c'est entièrement neuf. J'ai appris – ou plutôt j'ai inventé – sur le tas. J'ai défini ma méthode, à tâtons, et progressivement elle s'est affinée, elle a pris du sens et même une certaine cohérence.

*Aujourd'hui, tu pourrais l'expliciter ?*

Mon travail avec les comédiens a évolué. D'abord, j'essayais de les contenir dans le schéma, la structure, l'équilibre du film. Et puis, je me suis aventuré dans d'autres territoires, je leur ai laissé de plus en plus d'espace, je les ai laissés improviser, cela m'a permis de remettre en cause les limites que j'avais établies et qui étaient devenues contraignantes. Cela dit, il n'y a pas de règle, il y a des comédiens qui prennent cette liberté et s'en servent, et il y en a d'autres qui la trouvent ailleurs et autrement, et qui ont besoin pour cela d'un cadre. À présent, je cherche au-delà du dialogue écrit, je ne veux plus l'entendre, j'encourage les acteurs à le tordre, pour trouver le ton le plus naturel, le plus fluide, le plus vrai possible. Ça veut dire remettre en cause tout ce qui installe trop la scène. Disons juste que maintenant c'est un instrument dont je sais jouer, alors qu'avant je tâtonnais.

Mais, au moment de *Désordre*, je n'en suis pas là et mes préoccupations sont d'une autre nature. Il faut revenir à cette question d'une fiction contemporaine. Je ne parle pas de la dramaturgie formatée du cinéma de genre. Il s'agit au contraire d'une voie moderne vers la figuration, fondée sur une évidence intérieure, et poétique, qui t'est propre. Ce qui est en jeu, c'est la matière même de ta vie, de ton expérience du monde, en somme de ta perception, consciente ou inconsciente. Il ne s'agit pas d'autobiographie au sens direct du terme, et encore moins d'autofiction, mais plutôt de cinéma à la première personne ; de la transposition dans le registre de la fiction de sensations vécues –

plutôt que de faits précis – et parfois douloureuses. *Désordre* relève de cette problématique. Je rouvre des blessures dont je pensais qu'elles avaient cicatrisé, je ranime des silhouettes de mon passé, j'invoque même le fantôme de mon père. Et je découvre alors une dimension du cinéma, et de sa puissance, qui m'échappait tout à fait jusque-là. Il a le pouvoir de redonner vie à ce qui nous hante : les occasions ratées, les ruptures, les ombres qui peuplent notre passé. Sous la forme charnelle d'acteurs, ces fantômes reviennent. Je ne crois pas au pouvoir cathartique de la fiction ainsi envisagée ; je crois même exactement en l'inverse. On invoque ces ombres, elles apparaissent devant nous et nous demandent des comptes. Pourquoi les avoir sorties de l'oubli où elles étaient en paix ? Je me trouve confronté à elles, et je n'ai pas de vraie réponse. Et surtout, je réalise que je ne suis pas immunisé contre leur pouvoir maléfique. Si le tournage de *Désordre* m'avait laissé défait, ce n'était pas seulement le contrecoup des tensions du film ; j'avais fait revivre les mêmes angoisses et les mêmes peurs que j'avais fuies en me réfugiant dans le cinéma. Celles qui me hantaient quand, cloîtré dans ma chambre, je peignais, seul ; elles étaient devenues invivables. Et c'étaient elles que j'avais ressuscitées à travers le destin des cinq protagonistes du film. Quand tu fais ton premier film, c'est avec les souffrances du passé. Je les avais réveillées. J'avais ouvert la boîte de Pandore. J'ai mis longtemps à m'en remettre.

### *Comment s'est passée la sortie du film ?*

On l'a montré pour la première fois en septembre 1986 au festival de Venise, pas en sélection officielle, dans le cadre de la Semaine de la critique, mais les projections avaient tout de même lieu dans la grande salle, très impressionnante. Le matin, après la présentation à la presse, on vient me dire que ça s'est très bien passé. Je suis resté là-dessus. J'étais là-bas avec les comédiens du film, on a un peu été portés par la vague. Le film a reçu le prix de la Critique, ce n'est pas exactement le lion d'Or, mais c'était inespéré. Pour moi, tout était neuf, l'accueil chaleureux de la presse internationale, bien sûr, mais surtout la reconnaissance de la presse française, au-delà de tout ce que j'aurais pu imaginer. Le film est sorti en novembre, il a beaucoup plu et il a bien marché, un peu plus de 200 000 entrées. Seulement, à partir de là, je me trouve en terrain parfaitement inconnu. Aux prises avec des anxiétés qui ne me laissent pas en paix, mon premier film derrière moi et devant moi un futur très hypothétique, mon devenir de cinéaste, si tu veux. Un horizon que je n'avais jamais sérieusement envisagé. Donc je reste avec cette question : et maintenant ? Par ailleurs, il fallait encore accompagner

le film ici ou là dans sa carrière internationale.

*Cela t'a plu ?*

Oui, enfin pas plus que ça.

*Toute ta vie, tu as voulu faire un film, tu l'as fait et il est bien accueilli. Tu ne le vis pas comme une apothéose ?*

Ah non, pas du tout. C'est aussitôt du passé. J'y échappe un peu en voyageant. J'ai très tôt conscience que c'est bien d'accompagner les films à l'étranger. C'est important d'être visible y compris pour le financement de projets à venir. J'ai toujours aimé voyager, mais le cadre promotionnel, personne ne peut aimer ça et moi encore moins ; contrairement à d'autres cinéastes, je ne découvre pas le monde par ce biais. Le journalisme m'en a donné l'occasion, et d'une façon plus active, plus stimulante. La sortie d'un film ou sa présentation lors d'un festival, c'est toujours une sorte de voyage organisé, tout est planifié, on te trimballe de façon infantilisante. Journaliste, tu es autonome, tu apprends à te débrouiller seul, même dans des situations délicates.

*Mais, indépendamment de ce voyage promotionnel, le fait d'avoir mené un film à terme te met dans quel genre d'état ? Tu te dis « Vite, au suivant » ?*

Oui, bien sûr, je pense au suivant. Dès la fin du tournage, je prends des notes, je tiens un journal, je cherche vers quoi j'ai envie d'aller. Cela aurait pu être simple, mais ça ne l'a pas été pour une raison, hélas, banale. Disons que la continuité du travail d'un cinéaste passe en partie par sa collaboration avec un producteur. Claude-Éric Poiroux a été un très bon producteur pour *Désordre* : il y a cru, il l'a financé, il a porté le film, il en a été constamment solidaire, toujours présent quand il fallait l'être et respectueux de notre travail. Bref, le film s'est fait dans de bonnes conditions. Nous avons quand même eu dix semaines de tournage dans plusieurs pays. C'est un film bien produit aussi parce qu'il a l'air plus cher que ce qu'il a réellement coûté. Donc, ça va de soi, je vais le voir pour évoquer la suite. Et là, je trouve une autre personne. Son associé, Virgin France – il leur avait cédé la majorité du capital de ses sociétés –, a décidé de se désengager de la production de films. C'est une décision prise à Londres par Richard Branson suite à des échecs particulièrement coûteux, *Absolute Beginners* de Julien Temple, etc. Entre-temps, *Jeux d'artifices* de Virginie Thévenet, cher et mal financé, n'avait pas eu les résultats escomptés. Du coup, cela



relativisait la réussite de *Désordre*. Aussi quand Patrick Zelnik – alors patron de Virgin – lui a demandé d’interrompre son activité, Claude-Éric n’a pas eu d’argument solide à lui opposer. Honnêtement, j’ai été très surpris par sa résignation, à propos de laquelle je persiste à m’interroger. La visibilité de *Désordre*, dans la suite de son travail de distributeur, l’imposait de façon légitime comme le producteur d’une génération. Il avait la reconnaissance, l’aura, toutes les cartes en main, il lui aurait suffi de poursuivre sur son élan, tout le jeune cinéma français aurait convergé chez lui. Il a choisi de ne pas le faire. Il m’a dit que Forum Production c’était fini, et qu’on pourrait reparler de la distribution de mon prochain film pour lequel il me souhaitait bonne chance. C’était la fin d’une époque, il devait le savoir. Moi, je ne m’en rendais pas encore compte.

En somme, mon premier film était aussi le dernier d’un cycle. Il a marché mais je n’en ai rien retiré car la dynamique qu’il avait initiée s’est évaporée avec lui. Et je ne te parle même pas du fonds de soutien dont aurait dû bénéficier mon second film, du fait du succès du premier<sup>3</sup>, et dont je n’ai pas profité. *Désordre* a marché, mieux que tout ce qu’on aurait pu espérer, mais je n’ai plus de producteur : aussi, j’aborde mon deuxième film dans un contexte qui est loin d’être souriant. À partir de là, ça ne fera qu’empirer.

*Normalement, c’est plus facile d’aller voir un producteur pour un deuxième film lorsque le premier a marché.*

Certes, mais encore faut-il que le bon interlocuteur existe et, à l’époque, il n’y en avait pas ou, en tout cas, je ne le trouve pas. Ou plutôt, je fais l’erreur d’aller voir Alain Terzian – qui venait de produire *Le Lieu du crime* d’André Téchiné. Son raisonnement est simple : « Tiens, le gamin qui avait écrit *Rendez-Vous* a fait un film qui plaît, et il m’est passé sous le nez. » Dans la continuité des films d’André qui avaient marché, de *Désordre*, il y avait une logique. À cette époque, il était en train de négocier la vente de son catalogue, qui avait pris une valeur extravagante depuis le lancement des chaînes privées. Sans le savoir, il avait produit toute sa vie du *prime time* et le moment était venu d’en retirer les bénéfices. Ses affaires étaient très calmes, il n’avait pas de vrai film en chantier, il avait besoin de petits films pour faire tourner sa boîte en attendant que les choses sérieuses reprennent.

Encore aurait-il fallu que j’aie écrit quelque chose qui corresponde à ses schémas de financement. Or j’en suis bien incapable et *L’Enfant de l’hiver* est imprégné de mon état d’esprit à l’époque, c’est-à-dire plutôt sombre. C’est un film noir,

mélancolique. *Désordre* a été perçu comme un film *rock* alors que pour moi c'était un film *antirock*. C'était une vieille peau dont je voulais me défaire, il ne raconte que le trajet des utopies collectives de la jeunesse vers la solitude de la maturité. *L'Enfant de l'hiver* en est le prolongement, il commence là où l'autre finit. Je me suis débarrassé de tout effet de mode, de l'arrière-plan de branchitude. Autant l'un m'entraînait vers le monde anglo-saxon, autant l'autre me ramène vers l'Italie et la vieille Europe. C'est de nouveau un film de groupe, que je veux ample, romanesque, digressif. Un portrait de génération, si tu veux. *Désordre* était mon passé, *L'Enfant de l'hiver* est mon présent. Je me sers des aléas de mon autobiographie, je transpose dans la fiction des silhouettes familiales, cette fois sans la perspective du temps. C'est à l'origine un film ambitieux, complexe, et que je souhaitais intemporel. C'est curieux, c'est un peu le début du malentendu quant à mes films qui seraient différents les uns des autres, alors que pour moi c'est le même mouvement, qui m'entraîne vers l'avant.

Terzian ne sait pas par quel bout le prendre. Alors, il fait ce qu'il sait faire et m'encourage, puisque l'âge des protagonistes le permet, à faire un casting de vedettes, de comédiens établis plutôt que de jeunes. Je n'y étais pas hostile, au contraire, ça m'intéressait. Il y avait un aspect mélo, revendiqué, et ça allait dans ce sens-là, celui d'une matière à la Visconti disons, même si j'en étais très loin... Et puis ça me semblait cohérent. C'était un scénario moins séduisant que celui de *Désordre*, il n'y avait pas le côté air du temps, et je prenais exemple sur André qui a toujours imposé des projets audacieux grâce au casting. Je pensais qu'il pouvait y avoir une alliance. Or je n'ai pas trouvé les bons alliés au bon moment. C'est un film douloureux, étrange, et les comédiens se méfient. Ils hésitent. Ils n'arrivent pas à se décider, ils ne sont libres qu'à certaines dates incompatibles les unes avec les autres. On commence la préparation, on l'arrête, on la reprend, on perd des techniciens qui s'engagent entre-temps sur d'autres films. Le financement ne décolle pas, les chaînes de télé n'en veulent pas : aussi parce que le film est budgété selon les chiffres habituellement gonflés de l'industrie. Et que, malgré le label Terzian, c'est un scénario de film indépendant. Or où en est le cinéma indépendant à cette période où une fois de plus, comme cycliquement, l'industrie est frappée par une crise, en l'occurrence celle de la privatisation de la télé ? À peu près nulle part. Les entrées s'effondrent, c'est la panique à bord.

Quand je préparais *L'Enfant de l'hiver*, j'avais le sentiment de faire le dernier film d'auteur possible, toutes les portes semblaient

fermées au cinéma que je voulais pratiquer. Et pour des raisons y compris idéologiques. Lorsque je repense à cette période, j'ai des frissons dans le dos. On travaillait dans des bureaux sinistres, rue Treillard, pas loin du parc Monceau, un appartement lugubre au fond d'une cour. Ils étaient déserts, bien sûr, seuls un directeur de production et un assistant fournis par Terzian, et avec lesquels je n'avais à peu près rien en commun, travaillaient au ralenti, avec pour instruction de garder les deux pieds sur le frein tant que les choses ne seraient pas parfaitement cadrées du point de vue du financement. Ce qui n'est jamais advenu.



Marie Matheron

En somme, tout ce dont j'avais été préservé en faisant *Désordre* de façon limpide, immédiate, avec une énergie qui nous portait et qui n'a jamais failli du début jusqu'à la fin, m'atteint comme si je devais vivre à retardement l'enfer du premier film. Et puis, j'étais vraiment seul, je n'avais plus d'interlocuteur.

*Le producteur ne jouait pas son rôle ?*

Terzian était de bonne volonté, je ne veux pas dire du mal de lui. Il a essayé, à sa manière, qui était en complet décalage avec ce film-là. Il n'a pas décroché les financements qu'il voulait, les chaînes de télé ne l'ont pas suivi, il n'a pas eu les acteurs qu'il espérait. Ça

commençait à sentir le roussi. Donc il s'est progressivement désengagé. Un film c'est aussi une équation et parfois elle peut tout simplement ne pas avoir de solution.

Or, je ne voulais pas lâcher : je n'avais alors rien d'autre à quoi me raccrocher. On avait obtenu *in extremis* une avance sur recettes, il devait y avoir un peu d'argent d'une Sofica<sup>4</sup> ou bien de Canal + , je ne sais plus. Il y avait l'amorce d'un financement, ça me semblait impossible de le laisser filer. Je n'avais pas de solution de repli, l'existence de ce film était devenue vitale. Donc, à mesure que les hypothèses se réduisaient, je simplifiais le film, je coupais dans le scénario, je resserrais le plan de travail. Et ce afin de cadrer avec le budget disponible. J'ai fini par couper la moitié du script original. J'imaginai une fresque, je ramène le film à une pointe sèche, dépouillée, réduite à l'essentiel. On en est arrivés à un tournage de six semaines, avec, comme *Désordre*, de jeunes comédiens. Un acteur belge recommandé par Dominique Besnehard, Michel Feller ; Clotilde de Bayser que j'avais vue dans un film pas terrible de Francis Girod, *L'Enfance de l'art* ; Jean-Philippe Écoffey avait joué dans plusieurs bons films d'auteur et était un peu plus visible que les autres ; enfin, Marie Matheron, elle n'avait à peu près rien fait et je la trouvais exceptionnelle. C'était la configuration de la dernière chance : Clotilde était enceinte et on ne pouvait plus retarder nos dates sans la perdre. Denis Lenoir, que j'avais entraîné dans cette galère, s'était engagé à faire un film de Patrice Leconte, *Monsieur Hire*, et les deux plannings se chevauchaient déjà sur une semaine. Mais c'étaient des conditions de guérilla et, bien sûr, ça ne pouvait plus cadrer avec l'approche de Terzian. Il est complètement hors de ses repères. Il ne peut pas s'engager, on va droit dans le mur.

C'est alors qu'en dernier recours, j'appelle Paulo Branco. Le seul autre producteur que je connaisse<sup>5</sup>. Lui aussi était très mal en point, durement touché par la situation catastrophique de la production indépendante. Il avait fait une faillite retentissante et commençait à peine à refaire surface avec une société qu'il venait de constituer, Gemini Films. Je le trouve à Lisbonne, et je lui explique les choses, voilà les financements dont on dispose, il faut tourner dans cinq semaines, il n'y a pas trop le choix, il faut décider très vite. Il me dit qu'il sera à Paris le lendemain. On se voit pour dîner, il a réfléchi, miracle, il m'annonce qu'il veut faire le film. Ce sera le premier film de Gemini en France. À partir de là, tout va très vite, Terzian n'est pas mécontent de repasser le bébé et il accepte de nous louer ses bureaux de préparation sinistres, ce qui nous évite de déménager. On engage un nouvel assistant, un nouveau directeur de production, bien sûr les conditions de travail sont assez rock'n'roll. Paulo est

interdit bancaire, il ne peut rien signer. Ses bureaux sont dans une ruelle derrière la place d'Italie. En fait, une ancienne échoppe de cordonnier donnant sur un mur noirci, le remblai d'un square situé en surplomb. Un mobilier dépareillé dont même à Emmaüs on ne voudrait pas, des fauteuils en plastique, deux tables à tréteaux... Un jour, je viens le voir, l'agitation habituelle est montée d'un cran. Je lui demande ce qui se passe. Il me dit : « Lisbonne est en flammes ! » C'était vrai<sup>6</sup>.

*Comment avais-tu connu Paulo Branco ?*

On se croisait depuis longtemps autour des *Cahiers*. Il était – et est toujours – le seul producteur qui ait la liberté, ou la folie, de s'engager en vingt-quatre heures sur un projet aussi fragile, aussi hasardeux que *L'Enfant de l'hiver*. Dans le contexte, Paulo était ma seule chance. Afin d'accéder aux financements du film, il est contraint – vu sa situation juridique – de s'associer avec un producteur à la réputation moins sulfureuse, Jean-Claude Fleury. C'est la caution de celui-ci – à ma connaissance, il ne met pas un rond dans l'affaire – qui lui permet de produire le film. La préparation s'accélère, on a très peu de temps pour tout mettre en place et on tourne à l'automne 1988, à Paris et en Ombrie. Deux ans avaient passé depuis le tournage de *Désordre*. C'est long.

*Comment s'est déroulé le tournage ?*

J'ai peu de souvenirs, c'est allé très vite. Il me semble qu'au bout des deux premières semaines, l'essentiel des séquences-clés était en boîte. On a fait le film dans des conditions de travail normales, pas du tout le côté pittoresque qu'on associe aux productions de Paulo. Dès lors qu'on était d'accord sur le cadre – modeste – et qu'on s'y tenait, la liberté était entière. Il a tenu sa parole et j'ai tenu la mienne. Cela dit, ça n'empêche pas le naturel de parfois reprendre le dessus, mais à sa décharge il était dans des difficultés invraisemblables : notre dernière semaine était en Italie, à Spolète, Orvieto ; j'apprends en arrivant qu'il n'a prévu de la pellicule que pour une seule journée de tournage. C'est la seule fois où je me suis vraiment énervé : les bobines manquantes sont arrivées le lendemain. Par ailleurs, j'avais du mal à comprendre pourquoi toute l'équipe française était venue en Italie. À de nombreux postes, des Italiens auraient fait l'affaire. J'ignorais que Paulo avait l'habitude de ne pas payer la dernière semaine de salaires – le tournage achevé les techniciens n'avaient plus de recours. Plus ils étaient loin, mieux il se portait.

Il reste qu'aujourd'hui encore je suis reconnaissant à Paulo car, sans lui, ce film n'aurait tout simplement pas vu le jour.



*Tu aurais pu te résoudre à ce qu'il n'existe pas, tirer un trait dessus et passer à autre chose ?*

Cela m'est arrivé plus tard sur certains projets. Mais dans ce cas-là, ça me semblait impossible. C'est un film qui déterminait une métamorphose profonde de mon rapport au cinéma et à sa pratique. Ne pas le faire aurait été un renoncement. Autant *Désordre* a été fait dans l'innocence, autant un deuxième film se fait dans la plus entière lucidité. Tu sais parfaitement ce que tu fais, tu as déjà été là. C'est avec un deuxième film qu'on devient cinéaste. À la fois du point de vue le plus prosaïque, celui de la pratique d'un métier – artistique, en l'occurrence –, que de celui du renouvellement de ton inspiration. Un premier film est l'aboutissement d'un parcours qui te met en jeu tout entier et depuis toujours. Il te laisse vidé. Tu restes donc avec la question de comment faire pour tout reprendre, et souvent de zéro. Avant tu étais un cinéaste en devenir, après tu dois t'interroger sur ce que tu veux, ou peux, faire de cette nouvelle peau. C'est à ce moment que tu définis les hypothèses sur lesquelles tu vas construire ton travail à venir, et tu dois donc faire face aux questions les plus délicates. Ça pourrait être simple et lumineux, ça

s'est passé pour moi de la façon la plus difficile possible avec ce film qui, en plus d'avoir été produit, préparé, tourné dans des conditions calamiteuses, a eu une carrière commerciale désastreuse. Car l'affaire Poiroux n'est pas terminée. Il était resté le distributeur du film, le dernier lien me rattachant à ce qui avait été la dynamique de mes débuts : à cette époque, Forum Distribution était encore l'un des indépendants les plus actifs.

Il faut se replacer dans le contexte. On a monté le film en quelques semaines, Luc Barnier et moi, en le tirant constamment vers la plus extrême concision, l'épure. Le scénario était dépouillé, le montage l'a été plus encore. Comme si on n'avait rien à perdre. Avec le recul je crains qu'on ne soit allés trop loin, on a fini à 1 h 25 ; mais il valait mieux aller trop loin que pas assez.

*Comment le film a-t-il été accueilli ?*

La première a eu lieu en février 1989 à la Berlinale, dans le cadre du Forum du jeune cinéma – l'équivalent de la Quinzaine à Cannes – alors encore programmé par son fondateur, Ulrich Gregor, un cinéphile *old school* que j'appréciais beaucoup. La présentation a lieu dans la grande salle de l'Urania, si je me souviens bien. Ça suscite un miniscandale, disons que le film polarise, comme on dit à présent. Je ne sais pas pourquoi il a provoqué ces réactions, sans doute la juxtaposition du mélodrame et d'une écriture moderne. Le court-circuit entre un récit classique et une syntaxe radicale. Je ne pense pas être le premier à avoir fait ça, mais ça ne se pratiquait plus depuis longtemps. Et puis mes personnages n'étaient ni des marginaux branchés, ni des exclus, juste des jeunes gens ni riches ni pauvres – on ne les voyait pas beaucoup au cinéma –, sans doute un peu de leur époque, mais cette époque était elle-même incertaine. Ça tire un peu dans tous les sens, mais on ne passe pas inaperçu, c'est le moins qu'on puisse dire. Longtemps, c'est resté mon film le plus connu en Allemagne. Résultat, il s'est bien vendu dans plusieurs territoires. Et, bonne surprise, il plaît beaucoup à la presse française aussi bien branchée que *mainstream*.

Suite aux remous de l'après-*Désordre*, j'ai l'impression d'un peu sortir la tête de l'eau. Les choses prennent meilleure tournure et *L'Enfant de l'hiver* est enfin porté par une logique bénéfique. Ça ne va pas durer.

*Que s'est-il passé ?*

La sortie est fixée au printemps 1989, les projections de presse débutent, ça continue à se passer sous les meilleurs auspices. Et puis

quelques semaines avant l'échéance, Claude-Éric Poiroux nous annonce que son actionnaire, toujours Virgin, toujours Patrick Zelnik, lui interdit désormais de sortir des films français ! À commencer par *L'Enfant de l'hiver*<sup>7</sup> ! Je tombe des nues, je pensais le contrat signé depuis belle lurette, mais non, ça avait traîné et, mélange de négligence et de confiance mal placée, Paulo avait laissé les choses courir. En fait, pour l'aider à financer le film, Poiroux avait signé un contrat de complaisance assorti d'une contre-lettre. Et les choses n'avaient jamais été scellées. Tu imagines sans peine la panique : les journaux, tous favorables, étaient sous presse. On avait même la couverture des *Cahiers du cinéma*... Tout était en place, seulement le film ne sortait plus... Comment veux-tu tout reconstruire ? Quel distributeur serait prêt à reprendre un film en route, sans avoir le temps ou la perspective pour travailler dessus à sa manière ? Aucun. Il aurait fallu retarder de six mois, mais on était dans les journaux...

Paulo n'avait pas vraiment d'interlocuteur privilégié, le champ de la distribution indépendante était minuscule. C'est Jean-Claude Fleury, ahuri comme moi par le tour invraisemblable pris par les événements, qui est monté au front. Je le connaissais à peine, j'avais dû le rencontrer une ou deux fois avant le tournage, pas plus. L'imprévu, c'est qu'il avait aimé le film. C'était à la fois un producteur installé et un franc-tireur, je le trouvais bien, je le trouvais clair. Et il avait tendu la main à Paulo quand il était au plus bas. Il est donc allé chercher Jean Henochsberg, qui avait racheté les salles de Frédéric Mitterrand après la faillite de ce dernier. Un de ses anciens collaborateurs, Jean Hernandez, continuait à les programmer. Ils avaient une toute petite structure de distribution, Ciné Classic, spécialisée dans la réédition de films du patrimoine. Ils acceptaient de la mettre à notre disposition pour sortir *L'Enfant de l'hiver*, mais alors vraiment *a minima*.

*Comment cela se traduit-il ?*

J'ai dû m'impliquer dans la sortie bien plus qu'il n'était sain que je le fasse. J'ai travaillé avec Stéphane Bielikoff pour aboutir à une affiche qui rendait cruellement compte de la radicalité suicidaire de toute l'entreprise, un gros plan de Clotilde de Bayser, *de dos*... On ne voyait que ses cheveux ! C'est une belle affiche, par ailleurs. L'attaché de presse, Dominique Segall, n'était pas payé, j'essayais pourtant avec lui et Jean-Claude Fleury de maintenir l'esquif à flot. Mais, hélas, la conclusion était écrite, le film est sorti dans quelques salles sans vraie promotion et, pour le formuler avec la brutalité du langage des distributeurs, le public l'a *rejeté*. Une semaine plus tard,



il avait virtuellement disparu. En résumé, il *n'a pas existé*.

Tout ça pour te dire que je n'ai rien retiré du succès de *Désordre*, hormis la satisfaction de l'avoir fait et le sentiment, flatteur, qu'il avait marqué les esprits. D'emblée, tout est posé quant à mes rapports avec l'industrie du cinéma : en règle générale, tu fais un film qui marche, tu as les portes ouvertes, au moins certaines, et les acteurs sont prêts à te suivre. Pas dans mon cas. Je ne correspondais pas au profil classique du jeune cinéaste, en fait, j'aurais mieux cadré avec une idée encore peu familière, celle du cinéaste indépendant à l'anglo-saxonne. Mais il se trouve que j'étais français. Néanmoins, j'ai pratiquement toujours été en porte-à-faux avec les repères du cinéma d'auteur français, ça n'a coïncidé qu'à de rares moments et toujours de façon précaire. Quant à l'industrie, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle ne m'a pas adopté non plus, sinon sur la base de malentendus. *Les Destinées sentimentales* et bien plus tard *L'Heure d'été* doivent être les seuls de mes films à avoir bénéficié d'une structure de financement traditionnelle.

*Ce mélange de mélodrame classique et de modernité dans L'Enfant de l'hiver est une chose consciente lorsque tu le tournes ?*

Le terme *mélodrame* définit à la fois un genre et une forme de représentation cruelle, et après tout véridique, de la face sombre du réel, de la souffrance devant le passage du temps, les aléas du destin... Aussi, était-ce peut-être un film tout simplement habité par ma propre mélancolie d'alors et n'avais-je pas trouvé de meilleure façon de l'exprimer. Je ne suis cependant pas dupe de la forme de narcissisme inversé qui peut être à l'œuvre dans la haine de soi.

*Certes, mais si on prend Le Désert rouge, par exemple, on pourrait dire qu'il s'agit là aussi d'une souffrance personnelle abordée d'une manière très moderne. Ton film et celui d'Antonioni ne relèvent pourtant pas du même objectif esthétique. Le terme mélodrame cadre un rapport particulier aux histoires, aux corps et aux sentiments...*

Tu as raison, je joue avec des thèmes qui renvoient frontalement aux figures du genre et dont Antonioni s'est, lui, débarrassé. Il y a l'enfant perdu et retrouvé, une femme qui se perd dans un amour fou, qui la conduit jusqu'au meurtre, et un usage de la musique qui relève aussi de la convention.

*C'est-à-dire ?*

De la musique émouvante pour accompagner les scènes émouvantes ; un procédé que je déteste mais qui déclinait de façon

cohérente le rapport au genre.

*C'était ton choix ?*

Oui, je ne me suis hélas pas trop posé de questions... J'ai fait comme font la plupart des cinéastes : il y a une ligne dans le budget qui correspond à la musique, on a engagé un musicien, Jorge Arriagada, il a composé des thèmes inspirés par le premier montage, et je l'ai collée ici et là, aux endroits où l'on avait *a priori* défini qu'il y en avait besoin. Ce film a pourtant été une charnière dans ma remise en question de cette méthode. Il a déterminé un rejet viscéral de l'idée même de musique de film.

Lors de la présentation du film à Berlin, un article avait paru dans un quotidien allemand, positif ou négatif, je ne sais plus et ça n'a pas d'importance. On me l'avait traduit, son titre était « Des altos et des larmes ». Ce critique avait raison, c'est un film où les femmes pleurent beaucoup, et où jouent les altos. Ça peut être l'un ou l'autre, mais pas les deux. C'est comme si les figures du genre – dans ce qu'il a d'artificiel, la musique, par exemple – obscurcissaient l'essentiel. Le mélodrame n'était qu'une fine couche à la surface d'un film que j'avais voulu à la première personne, inspiré par le vécu. Il y a dans *L'Enfant de l'hiver* un fond plus directement intime que dans *Désordre*, où je me contentais de faire revivre le passé. Mais, au fond, le véritable enjeu, c'est la venue au premier plan des personnages féminins. C'est ce que j'avais retenu du tournage de mon premier film.

*Qu'est-ce qui se joue là, et dont tu prends alors conscience ?*

C'est en filmant que tu comprends ce que tu cherches vraiment, ce avec quoi tu entretiens, sans doute à ton insu, les rapports les plus intimes, les plus mystérieux. La vérité de ton inspiration, c'est ce qui est hors de ton contrôle. Je n'ai jamais raisonné la présence de personnages féminins au centre de mes films. C'est un mouvement autonome qui m'y conduit, j'écoute mon désir, ma curiosité. Mais j'ai le sentiment d'employer des mots qui restent trop abstraits. Ce dont il s'agit, c'est ce qui te fait faire des films. Comment se renouvelle ton inspiration. Pour moi, ça a toujours été la construction de personnages féminins contemporains, et je ne suis pas sûr de pouvoir le formuler au-delà du fait brut, plus fort que tout raisonnement qui l'expliciterait.

*C'est à cette période, après L'Enfant de l'hiver, que tu publies, en collaboration avec Stig Björkman, un livre d'entretiens avec Ingmar Bergman<sup>8</sup>. Il me semble que ce n'est pas sans rapport avec le processus*

que tu viens de décrire. Déjà, tu avais utilisé une scène de *De la vie des marionnettes pour les essais des comédiens de L'Enfant de l'hiver*.

Tu me poses deux questions. C'est difficile d'y répondre simultanément, mais cela souligne bien qu'il y a là une étrange convergence, et elle a été déterminante dans l'évolution de mon cinéma. J'avais oublié que c'était un texte de Bergman que j'avais fait jouer à mes comédiens lors des essais de *L'Enfant de l'hiver* ; mais tu as raison. *De la vie des marionnettes* m'avait marqué, plus encore que les autres films de sa dernière période. Il l'a tourné en exil à Berlin, avec des acteurs allemands, revenant pour la première fois au noir et blanc auquel il avait renoncé depuis la fin des années 1960. C'est un film sombre et violent, dérangeant aussi, à la manière des films contemporains de Fassbinder dont on sent l'influence, ou l'écho : je ne sais pas si Bergman en a parlé, mais comment n'aurait-il pas été sensible à l'œuvre de ce jeune dramaturge dont le parcours vers le cinéma ressemble tellement au sien. Pour ma part, je cherchais des repères, des cinéastes de mon temps qui auraient construit leur œuvre autour de l'incarnation – c'est-à-dire la transmutation des mots en chair, du texte en corps. Fassbinder, qui était oublié et négligé durant ces années-là, il était mort depuis six ans, sa postérité encore indécise, ses films peu visibles – en était le meilleur exemple, le modèle que je m'étais choisi.

Quand on avait commencé la préparation de *Désordre*, je n'avais apporté qu'une affiche pour décorer nos bureaux de la rue du Pont-Neuf, je ne sais plus où je l'avais trouvée, c'était Fassbinder, débraillé, à la fois souriant et complètement défait, enlaçant son interprète du *Secret de Veronika Voss*, Rosel Zech, l'Ours d'or de Berlin au poing. J'y repense souvent. C'est l'image de la vie et de l'art mêlés. Qu'est-ce qui est le plus romanesque, je veux dire en termes modernes, ce cinéaste, et cette actrice, reconnus par ce trophée dont ils ne sont pas dupes un instant, ou bien ce mélodrame ? En fait, l'un et l'autre, indiscernablement noués l'un dans l'autre, la fiction et le cinéma, inscrits dans ces deux corps.

Bergman, je m'en suis expliqué dans l'essai qui sert de postface au livre d'entretiens, est à cette période renvoyé à l'inconscient de mes souvenirs de cinéma. Aux *Cahiers*, il n'était pas très bien vu, je suis l'un des seuls à m'intéresser à *Sonate d'automne* au moment de sa sortie. Reste que ses films ont imprégné mon adolescence, que la découverte de *L'Heure du loup* en 1969 à Milan, et le trouble suscité par ce film, est demeurée une expérience décisive, au-delà de la question du cinéma. Enfin, je veux dire que Bergman est là même si

je ne le sais pas ou ne veux pas le savoir. Et, sans doute, le fait d'avoir choisi cette scène pour inaugurer mon rapport avec les interprètes de mon second film est l'indice, le symptôme, du retour à la surface de ce refoulé.

*Dans la préface du livre d'entretiens avec Bergman, tu fais l'éloge du « lointain et inintelligible », peux-tu expliciter le sens que tu donnes à cette formule ?*

Cela a à voir avec l'adolescence. J'aurais été incapable, à treize ou quatorze ans, de mettre des mots sur ce qui m'avait frappé dans *L'Heure du loup*. Ou d'anticiper, ne serait-ce que vaguement, l'importance que Bergman prendrait dans mon existence. Je m'intéressais de façon beaucoup plus littérale à toutes sortes d'objets de l'époque, infiniment plus *proches* et plus *intelligibles*. Aujourd'hui, je les ai oubliés. Ce qui est, à cet âge, *lointain et inintelligible*, c'est ce qui entre en résonance avec ce que nous ignorons de nous-mêmes, en quelque sorte notre devenir, encore indéchiffré.

*Y a-t-il un moment où tu prends conscience que ce que tu as éprouvé au contact des films de Bergman interfère avec ta pratique de réalisateur ? Peut-on dire qu'il t'a « apporté » quelque chose, même de manière diffuse ou subconsciente, mais dont à un moment tu t'empares ?*

C'est pendant le tournage de *L'Enfant de l'hiver*, quand je me sens irrésistiblement aimanté par les visages de mes comédiens, que je commence à en être conscient. Dans ce film, l'intime s'exprime par les nuances de leurs expressions, saisies au vol ; pour être technique, il s'agit de l'usage de longues focales. Elles permettent de se tenir à distance des comédiens, qui peuvent oublier la caméra tout en étant filmés en gros plan. Par ailleurs, elles écrasent les perspectives, isolent le visage si tu préfères.

J'avais le sentiment, diffus, de me trouver alors dans un territoire défini par Bergman. Mais je ne me suis pas posé plus de questions que cela.

Le film était achevé depuis quelques mois quand le hasard fait que Serge Toubiana me propose de rencontrer Bergman. Par l'intermédiaire de Stig Björkman, qui avait déjà publié en 1970 une série de conversations avec lui, il avait accepté de donner un grand entretien aux *Cahiers*. Ce n'était pas courant, à l'époque, il avait déjà annoncé sa décision de renoncer au cinéma, et le dernier journaliste français à l'avoir rencontré était Serge Daney, en 1983, sept ans auparavant, lors de la sortie de *Fanny et Alexandre*. L'idée de

Toubiana, très généreuse à mon égard, était de confronter un vieux maître à un jeune cinéaste, sur le modèle canonique du dialogue d'Alfred Hitchcock avec François Truffaut.

Bientôt a germé l'idée d'en faire un petit livre. Par chance, différents cinémas du Quartier latin présentaient cette année-là des cycles plus ou moins complets de son œuvre. Les nombreux films que je n'avais pas vus, je les ai découverts, et ceux que j'avais déjà vus, dont je croyais me souvenir, je les ai revus et remis en perspective. J'ai déjà dû te le dire, je ne me suis jamais senti cinéphile au sens classique du terme, je ne me suis jamais préoccupé de la connaissance exhaustive des films de tel ou tel cinéaste, y compris ceux que j'admire le plus. Et je n'ai jamais non plus eu d'intérêt fétichiste pour les génériques des films, les allées et venues de techniciens, de producteurs ou de seconds rôles. C'est pourtant ce qu'une fois dans ma vie j'ai fait pour Bergman. Je voyais les films, je prenais des notes, je me précipitais sur les différents ouvrages dont je disposais – en fait l'essentiel de ce qui avait été publié sur le sujet – et je complétais ma réflexion par les éléments technico-biographiques que je pouvais glaner, et ce avec une frénésie que je ne peux qualifier autrement que d'obsessionnelle.

Bref, au moment d'enfin rencontrer Bergman à Stockholm j'étais fin prêt. Mais il ne s'agissait pas que de cela, j'y avais trouvé l'occasion de décortiquer une œuvre, une vie, d'en étudier les mouvements, les rouages, les courants souterrains, aussi bien que ceux plus apparents, en somme, la problématique du cinéma, de son renouvellement, de sa constante réinvention, projetée dans le temps. C'étaient les questions que j'étais désormais contraint de me poser, et plus que la confrontation à Bergman, c'est l'immersion dans son œuvre qui m'a marqué, durablement.

*D'accord, mais il y a tout de même l'expérience de la rencontre réelle avec Bergman. Ce n'est pas rien.*

Est-ce à dire que la rencontre avec lui a été décevante ? En rien. Il nous a accordé trois après-midi consécutifs, en mars 1990 ; il nous recevait dans sa loge au *Dramaten*, le théâtre national suédois, gros bâtiment néo-classique non loin duquel est plantée l'horloge à deux têtes à laquelle les gauchistes avaient autrefois menacé de pendre Bergman et Alf Sjöberg, symboles du théâtre institutionnel des années 1960... Il était alors en pleine répétition d'un nouveau spectacle. Disons que d'emblée il a déjoué nos plans. Avant toute chose, il n'était en rien disposé à se mettre dans la peau du vieux maître, ou plutôt du magicien qui se retournerait sur son passé et livrerait les secrets de ses tours. Il venait d'achever, nous l'ignorions,

l'écriture d'*Images*<sup>9</sup>, le pendant de son autobiographie *Laterna Magica*, où il reprend sa filmographie titre par titre et, on peut le dire ainsi, se la réapproprie. Et ce d'autant plus fermement qu'il a toujours été phobique du commentaire sur son œuvre, c'est chez lui un thème récurrent. De son point de vue, cet ouvrage bouclait l'histoire de son cinéma et il n'avait nulle envie de rouvrir une porte désormais fermée à double tour.

Ainsi, dès que nous sommes arrivés, il a fallu changer notre fusil d'épaule et le suivre sur les terrains où il voulait bien aller, paradoxaux, digressifs, ludiques, le post-scriptum du post-scriptum si tu veux. Mais, moi, au fond, ça m'allait très bien. J'avais lu biographies et autobiographies, j'avais vu les films, sur ce point j'avais le sentiment de connaître d'avance toutes les réponses. Les œuvres me donnaient une perspective plus intime, plus profonde, sur l'âme de Bergman que toutes les analyses qu'il aurait pu en donner de vive voix. La fiction libère à la fois le conscient et l'inconscient.

*Lui-même, quelle impression te fait-il ?*

Qui était le Bergman que j'ai rencontré ? Souriant, enfantin, retors, à la fois souverain et cruellement lucide, il est celui que tu connais, celui que notre lecteur connaît et j'ai toujours pensé que c'était encore le meilleur hommage à rendre au génie d'un artiste que d'observer combien chez lui l'art et l'humain se superposent, identiques.

Qu'est-ce qui m'a le plus surpris ? Eh bien, son intérêt pour mes films. Il avait vu *L'Enfant de l'hiver* à la veille de notre rencontre, sans doute *Désordre* aussi, mais je n'en suis pas sûr. Et il a eu la générosité de m'en parler de façon encourageante, flatteuse. Ça m'a touché, mais avec une certaine prudence, évidemment. Je ne voulais pas être dupe de ce qui pourrait tout aussi bien être de la politesse. Avec le recul du temps, je ne sais pas. J'étais un jeune homme, débutant, et mon film un mélange de qualités authentiques et de maladresses non moins patentes. Peut-être s'est-il souvenu des tâtonnements de ses débuts, comme je me souviens des miens, et a-t-il voulu voir au-delà des limites d'une œuvre de jeunesse.

En tout cas, par la suite, il a continué à me donner des signes d'intérêt ou de bienveillance, par l'intermédiaire de Stig. « Que devient notre ami Olivier ?... » À la fin des années 1990, il y a eu une rétrospective de mes films à la Cinémathèque de Stockholm, il est allé en voir plusieurs, en particulier *Une nouvelle vie* et *Irma Vep*.

Aujourd'hui, je persiste à considérer comme un bienfait un peu

miraculeux du destin cette rencontre, à tous les sens du terme, avec un des plus grands artistes de l'histoire du cinéma, et ce au moment où j'en avais le plus besoin.

*La référence à Bergman aide aussi à formuler de manière plus claire l'articulation entre deux formes de désir, qui déterminent la pratique du cinéma. Il y a le désir du film, de faire un film, dont on a déjà entendu les échos dans tes propos, mais ce désir de cinéma se marie au moment d'en faire avec le désir pour ce que tu filmes – en particulier à l'égard des actrices, même si ce n'est pas limité à elles.*

Et ça ne va faire qu'empirer. Donc, on va fatalement en parler, en particulier à propos de mon film suivant, *Paris s'éveille*, quand j'ai compris que cela pouvait faire débat, y compris avec Serge Daney qui avait toujours beaucoup soutenu mes films. Je l'entends encore me dire : « Moi, je ne m'intéresse pas aux jeunes filles au cinéma. » Les bras m'en tombent. Tout ce que j'aime dans le cinéma de Godard, celui de Truffaut, de Rohmer, de Benoît Jacquot, ou de Philippe Garrel – et je ne te parle ni de la peinture ni du roman – relève de la dialectique de l'artiste et du modèle, inévitablement la jeune fille, en tant que médiation de la poésie. Ça dépasse le cinéma, il y a là une idée centrale de l'art, sans avoir besoin d'appeler à la rescousse la Béatrice de Dante, ou la Laure de Pétrarque, réelles ou imaginées. Quand Serge me dit ça, je ressens aussitôt l'ouverture d'une faille irréparable. Je ne le formule sans doute pas aussi clairement à l'époque, mais je comprends que l'aplomb avec lequel il le dit – ses certitudes – modifie en profondeur ma place dans la géographie du cinéma français. La continuité est brisée avec l'idée moderne du cinéma en laquelle j'ai placé ma foi. Et je vais désormais me trouver en porte-à-faux avec une reformulation de la théorie du cinéma, essentiellement universitaire et dont Daney est le précurseur.

*Indépendamment de l'inclinaison sexuelle personnelle de chacun des deux interlocuteurs de ce moment-là ?*

Ce n'est pas décisif. Des artistes de toutes obédiences sexuelles ont construit des œuvres importantes autour de ce thème, ce n'est pas là que ça se joue. Alors que j'ai toujours trouvé Daney stimulant, cette fois il se plaçait du côté des idées abstraites, contre l'incarnation. Je peux le comprendre. Tu réfléchis sur le cinéma, tu développes des thèses, et tu te préoccupes d'être en cohérence avec elles. Or on ne fait pas de film avec des idées, on fait des films avec des envies, et je dirais même des nécessités. Ces nécessités, tu ne peux pas les rationaliser. Tu es tributaire d'elles, parce que tu es porté par la

question du faire. Et tu ne fais pas ce que tu veux, j'en suis convaincu. Tu fais ce que tu peux. Chacun se débrouille comme il peut pour faire ce qu'il peut. J'ai su alors, – même si je m'en doutais depuis un moment – que je serais désormais plutôt du côté du *faire* que de celui de la post-cinéphilie de mon époque, qui pour être honnête ne m'a jamais intéressé. Je préfère être avec Rohmer ou Bresson, pour prendre des exemples illustres ; l'image de la jeune fille dans le cinéma français, c'est Bresson. Mais il n'a jamais cherché à théoriser cette idée, il s'est laissé porter par elle. Convaincu qu'elle était précieuse et renvoyait au noyau même de la poésie. En somme, j'ai pensé : je ne suis plus le gamin qui débarquait aux *Cahiers* et écoutait ses aînés. Je n'ai pas besoin d'appartenir à une famille, ni celle-là ni une autre. Ma famille, c'est ceux avec qui je fabrique mes films, ce sont les comédiens que je filme.

*Sentir l'importance du désir, quand un cinéaste filme une femme, c'est une expérience de spectateur. Certains peuvent y être moins sensibles, notamment s'ils développent d'autres relations, plus théoriques, avec les films. Mais le public, lui, la ressent. C'est même souvent une des séductions majeures d'un film – sans préjuger de la manière dont cette séduction s'exerce, et qui peut être sublime ou banale, ou même abjecte. Tu mentionnes Bresson, c'est bien sûr un aspect essentiel de son cinéma qui est déterminé – y compris dans ses dimensions chrétiennes – par la question de l'incarnation. C'est d'ailleurs le sujet du livre d'Anne Wiazemsky consacré au tournage d'Au hasard Balthazar*<sup>10</sup>.

Pour moi, c'est la clé du cinéma. Et c'est de l'ordre du mystère. Ce qui est en jeu, ce n'est pas tant la *réalisation* d'un film, ou la *mise en scène* d'une histoire, mais que le verbe se fasse chair. Le livre que j'ai écrit autour de Kenneth Anger en 1996<sup>11</sup> ne parle que de cette énigme, plusieurs fois reformulée à travers l'histoire du cinéma, dont elle est le noyau secret. C'est éclatant chez la plupart des grands cinéastes, et particulièrement chez Pasolini. Avant de faire des films, son imaginaire est constitué, c'est celui d'un poète, d'un romancier, dont les repères plastiques ne sont pas du tout ceux du cinéma mais plutôt ceux de la peinture de la Renaissance. Je veux dire que les images dont il part sont celles de la poésie et que son espace est pictural. Ce sont les corps, singuliers, qui en sont issus qu'il va faire vivre : il va incarner au cinéma sa poésie. C'est même la raison d'être de ses films, opération magique de transmutation en chair, sur le plateau, des figures issues de celle-ci. Mais il ne faut pas qu'il y ait de malentendu quant à cette forme d'érotisation : elle n'a pas forcément à voir avec le désir physique. Elle peut même n'avoir rien en commun avec le désir physique.



*Tu es sûr ? Ça m'étonne beaucoup, il me semble que la dimension érotique est toujours présente... Mais je n'en sais rien puisque je n'ai pas filmé. Tant que quelqu'un n'a pas filmé, il ne peut pas le savoir.*

Bon, j'exagère un peu, ça se joue sur la frontière, mais au fond la dimension érotique n'est pas décisive. On peut transposer sur un autre terrain cette relation de désir, et le miracle peut avoir lieu tout de même. Je suis convaincu que c'est un malentendu, une erreur, du point de vue du cinéma, de considérer que l'inconscient n'est qu'érotique ; ou alors il faut entendre le terme « érotique » dans un sens très large. Il y aurait aussi un érotisme de la lumière, de la nature, de ce que tu voudras. C'est terriblement simplificateur, et faux, de ramener ce qui est à l'œuvre dans le désir, ou la fascination, à la seule problématique du désir sexuel ; tout cela est plus profond, plus mystérieux, plus vaste aussi. Le simple désir sexuel ne produit pas de cinéma, ou alors de façon très vulgaire. D'où le malentendu, par exemple, autour du livre d'Anne Wiazemsky qui est beaucoup constitué autour du jeu de séduction entre le cinéaste et son modèle. Parce que Bresson est en partie là, et en partie pas du tout là. Et c'est ça qui m'intéresse, le fait d'y être et de ne pas y être. Au cinéma, l'érotisation est un leurre et la question du désir s'applique à toute chose. Je veux dire que la musicalité d'un plan, le vent dans les branches d'un arbre, les reflets du soleil sur un meuble ou le froissement d'une étoffe sont un objet du désir ainsi entendu au même titre que les corps. Le cinéma, le plan de cinéma, et ce depuis les frères Lumière, est défini par un constant émerveillement devant la Création, et plus généralement vis-à-vis de la lumière, source de toute chose. Un peu comme *Le Paradis* de Dante serait le grand poème de cette lumière-là. Cette *beauté*, pour utiliser le terme de Rohmer, est déterminée par une érotique qui n'est pas sexuelle, il me semble. Tout le cinéma de Rohmer tourne autour de cette question et je crois qu'il est infiniment dans le vrai. Et le désir de saisir cette beauté, dans ce que ça a de plus élémentaire, clarté, énergie, élan, te permet de rendre compte du monde dans l'éclat du temps présent.

*L'enjeu d'un rapport érotique, ou désirant, au monde, et particulièrement à cette double présence féminine de l'actrice et du personnage, devient central avec Paris s'éveille ?*

Quand je commence à rédiger ce qui s'appelle encore *Zone*, Louise n'est pas le personnage central du film, elle le devient à mesure que j'écris. Il y a prise du pouvoir par Louise. Je comprends que c'est son histoire, je l'accepte, et surtout je ne néglige pas le basculement que cela induit. Initialement, c'est le nihilisme d'Adrien qui m'a

inspiré ; cette négativité à l'œuvre dans le masculin, qui a aussi pu être la mienne. Dans le féminin, il y a une approbation du monde, ou plutôt la prise en compte de celui-ci. Et qui induit une sorte de *oui* au monde, y compris à ce qu'il a d'impossible, d'aliéné, d'intolérable. Le fait qu'il est est incontournable. Louise se détruit, elle se perd, néanmoins elle ne supporte pas la stagnation, et elle ne supporte pas la stérilité du *non* au monde. Pour elle, à tort ou à raison, le salut est d'être dedans, quel qu'il soit. Selon cette perspective, *Paris s'éveille* raconte le passage de la radicalité des *seventies* directement au pragmatisme des années 1990. Une façon d'affirmer que vaille que vaille je suis prêt sinon à dire oui au monde, au moins à y faire face, dans toutes ses dimensions. Aussi, je suis prêt à ne plus faire des films exclusivement déterminés par la mélancolie ou la perte. J'ai envie d'avoir cette énergie élémentaire, irréductible, des jeunes filles. Judith porte ça en elle, elle me donne envie de la suivre. Et d'abandonner le masculin à sa déréliction.

*Ce processus est déjà dans l'écriture, avant même la rencontre avec Judith Godrèche ?*

Oui. Je ne veux plus être dans le puritanisme, m'interdire de montrer ceci, de faire comme cela, rejeter l'air du temps comme malfaisant... Ça suffit, je ne veux pas d'un rapport au cinéma défini par des interdits, par des règles imbéciles imposées par on ne sait qui, pour on ne sait quoi, et depuis la nuit des temps. Je décide de sortir d'un système, celui du cinéma d'auteur français au sens le plus restrictif, et qui aurait pu être le mien. J'ai besoin d'aller à la rencontre du monde dans ce qu'il a de complexe, et même de dérangeant. Si on se refuse à représenter cette dimension, on se condamne, à mon sens, à une stagnation mortifère. Il y avait là – en 1991 – quelque chose de provocateur, et d'ailleurs ça a été perçu comme tel et tant mieux. Si j'ai fait un film rock'n'roll, c'est celui-là. Je voulais qu'il ait l'énergie d'une *pop song*. Il va très vite, il est court, il raconte quelque chose de très simple avec énergie et naïveté. C'est comme une petite fable contemporaine, mais à l'époque ça ne passait pas sans heurt, disons que c'était problématique...

*Problématique vis-à-vis de...*

Des *Cahiers* de l'époque, qui étaient encore ceux de Serge Toubiana, et d'une cinéphilie qui, à mon sens, commençait déjà à sérieusement dérailler. C'est l'incident avec Daney qui cristallise les choses... Moi, ça m'a fait de la peine, en particulier sachant qu'il ne serait plus là très longtemps. Je n'étais pas sûr que je ferais un autre

film de son vivant<sup>12</sup>... C'est quelqu'un qui a compté pour moi, et ça n'a rien remis en cause de notre amitié, au contraire, puisqu'on s'est plutôt plus vus après *Paris s'éveille* qu'avant, comme si ça avait réactivé notre dialogue. Mais cette escarmouche, ce qu'il a écrit de *Paris s'éveille* dans *Trafic*, s'inscrit dans un canevas plus large : une semaine avant de voir le film, Daney et Toubiana avaient fait le pèlerinage de Rolle pour baiser l'anneau pontifical. Et Godard leur avait pris la tête sur la problématique du personnage...

*Le fameux « Il n'y a pas de personnage au cinéma ».*

Oui. Donc, le premier film que Daney voit au sortir de cette entrevue, c'est *J'embrasse pas* d'André Téchiné, et le soir même il y avait au Publicis Matignon l'avant-première de *Paris s'éveille* destinée à l'équipe et aux amis, où j'avais évidemment invité Serge. Soudain, cette remise en question du personnage au cinéma – qui n'existerait pas – et qu'on n'a jamais vraiment appliquée à d'autres films, ni à d'autres cinéastes, ni avant ni après, prend en otage le film d'André et le mien. D'une certaine façon, c'était aussi une réfutation du romanesque au cinéma, un peu sur le modèle de la polémique qui, dans les années 1950 avait opposé Sartre à Mauriac. Prenant prétexte d'un roman pas très réussi, *Les Chemins de la mer*, Sartre reprochait à Mauriac l'usage abusif d'un narrateur omniscient ; notion qui selon lui résumait tout ce qu'avait d'inacceptable une fiction condamnée à *instrumentaliser* ses personnages. Ce n'est pas un débat sans intérêt, même s'il bute assez vite sur l'idée que par essence toute fiction – de la plus naïve à la plus radicale – serait manipulatrice, ce que je ne crois pas. Il est cependant vrai que Godard a construit une solide partie de son œuvre sur cette idée – qui l'oppose frontalement à Rohmer, Chabrol ou Truffaut. Je ne me souviens pas précisément de ce que Daney ou Toubiana avaient écrit<sup>13</sup>, mais je me rappelle bien l'une de mes conversations avec Daney ; au bout du compte, il m'avait reproché de juger Louise, et de la condamner. Dans le sens où en effet mon film *punk* n'avait pas de *happy end* : Louise n'avait pas suivi Adrien dans son exil, elle avait cédé par ambition personnelle aux avances d'un animateur de télévision présenté comme méprisable et avait trouvé une place, modeste, dans le petit monde médiatique de son temps. Revenant sur ses pas, confrontée à son ancien amant Clément (Jean-Pierre Léaud), elle est en effet accablée par celui-ci qui, aussi par vengeance, mesquine, la punit de ses compromissions d'un « Louise, je ne t'aime plus » qui tombe comme un couperet.

Inutile de s'enliser dans des analyses talmudiques : Clément (qui n'a rien fait de sa vie) se trouve *aussi* dans la position de la

radicalité facile pour juger celle qui *pour sauver sa peau* a fait quelque chose, n'importe quoi. Trop confortable de le placer, lui, du côté de la vérité. Il me semble que son absence de compassion l'accable en retour. Ce qui ne veut pas dire que Louise en sorte indemne, attirée par le miroir aux alouettes de la réussite médiatique, elle a également perdu quelque chose de son âme en passant *de l'autre côté de l'écran*. Attirée par l'image, elle est devenue image. C'est ce que raconte le dernier plan du film où cette image disparaît quand le poste est éteint par son ancienne amie de galère, une jeune mère célibataire qui continue, elle, à se battre pour subsister, au ras du sol.

Alors, oui, tout le monde a perdu, tout le monde est condamné à quelque chose (ne le sommes-nous pas tous ?) mais tout reste ouvert, aussi parce que le film n'a explicitement pas de fin. Il est soudainement coupé, en pleine action.

Bref, je n'avais pas le sentiment d'être moralement critiquable, il me semblait au contraire avoir fait un film qui s'en prenait à une forme d'aliénation contemporaine, que le cinéma ne voulait pas voir ; et d'une façon plus franche que bien d'autres.

Pour te dire que ça me tombe dessus comme la vérole sur le bas clergé, venant de je ne sais où, et n'ayant rien à voir avec mon film.

*Mais la question du personnage est importante pour toi aussi...*

Oui, bien sûr. Ça fait déjà deux films que je m'y confronte.

*Pas de la même manière.*

Qu'est-ce que tu veux dire par là ?

*Pour moi, tes deux premiers films sont beaucoup plus théoriques, il n'y a pas la même épaisseur charnelle que dans Paris s'éveille. Godard est un maître rhétoricien en disant qu'il n'y a pas de personnage au cinéma, ce qui est évidemment faux, il suscite une réaction très vive, qui nous force à nous interroger sur ce qu'on tenait pour acquis, à problématiser un mot qu'on employait sans y penser. Tout à coup tu dis : « Quoi ?! Pas de personnage ? » Sa formulation est offensive et stimulante. Et il se trouve qu'elle rencontre un écho dans ton évolution : et il y a de fait bien plus de personnage dans Paris s'éveille que dans tes deux premiers films.*

Je fais un pas de plus dans une direction qui est d'emblée définie. C'est ce que je cherche depuis le départ, et je le cherche de différentes façons, mais il s'agit toujours d'aller plus loin dans mon travail avec les comédiens, vers une forme de vérité, même si les

choses ne sont pas encore tout à fait abouties. Mais le but est effectivement de donner vie à des personnages d'aujourd'hui. C'est pourquoi je ne m'intéresse pas à l'angle que choisit Godard, et ça n'a rien à voir avec l'immense admiration que j'ai pour l'artiste, je l'ai dite et écrite, ce ne sont pas des mots en l'air. Seulement, il se trouve que j'ai commencé à faire des films dans le champ dévasté du cinéma des disciples : ils sont tous terrorisés, ils n'osent pas faire ceci, ils n'osent pas faire cela, il n'y a pas le droit de faire ceci, pas le droit de faire cela. Aucune théorie artistique importante ne s'est définie par des interdits. Aujourd'hui, hélas, ce qui reste de la cinéphilie se définit facilement par une litanie d'interdits. Et les cinéastes s'interdisent tellement de choses qu'ils finissent par être dans une sorte de tétanie, d'aphasie. Moi, de toute façon, ça faisait longtemps que je n'étais plus dans cette histoire-là. Alors, ça a suscité un retour de bâton, j'y suis habitué et cela m'arrivera encore. Mais c'est le genre de situation où tu aimerais bien faire partie d'une génération, être au moins trois ou quatre. Quand les professeurs de radicalité me tombent dessus, et sur André, il n'y a pas grand monde pour prendre notre parti.

*C'est un rapprochement intéressant, que J'embrasse pas et Paris s'éveille aient été vus le même jour.*

Daney a perçu une mutation du cinéma d'auteur, et qui n'est plus son histoire. Par ailleurs, ce qu'il ne voit pas, c'est que ce sont des films faits dans des conditions désespérées. On parle d'une période où la situation du cinéma indépendant est particulièrement menacée. Moi, je m'étais replié sur ce film-là faute de parvenir à monter un autre projet plus ambitieux. André fait *J'embrasse pas* en catastrophe, parce qu'il est lui aussi en panne sur un projet international, ample, se déroulant au Brésil, *Le Bruit de la terre qui tremble*, au scénario duquel j'avais d'ailleurs brièvement contribué. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de se rabattre sur un projet contemporain tourné entièrement à Paris, une économie de guerre. Dans le minuscule espace que nous laissait l'industrie. Il faut ajouter que le modèle, pour André comme pour moi, était *Rendez-Vous*. Les deux films ont été tournés à peu près en même temps, et je me souviens d'un jour où nous filmions l'un et l'autre dans les mêmes studios : Emmanuelle Béart dans le film d'André et Judith Godrèche dans le mien avaient la même perruque à la Louise Brooks...

*En fait, vous avez donné une réponse assez voisine à une question assez semblable.*

Cette question, je la résumerais ainsi : le public cinéophile

traditionnel vieillit, le circuit du cinéma d'art et d'essai se restreint terriblement au profit d'une transformation des salles, des habitudes du grand public, qui reste, lui, majoritairement jeune, voire très jeune. Bref, quel cinéma d'auteur pour cette nouvelle génération à laquelle la vieille garde de la critique reproche d'être acculturée, américanisée, etc. ? Et si on essayait d'aller sur son terrain, de parler son langage ? André y est sensible comme moi du simple fait d'être confronté directement, sans filtre, à la problématique brute du marché qui fait qu'un film est possible ou pas. Un film est aussi déterminé par cette connaissance du terrain, de la marge de manœuvre dont on dispose : attention, il ne s'agit pas forcément que de contraintes, quand certains espaces de liberté se ferment, d'autres peuvent s'ouvrir. Il faut être vigilant, pragmatique, et agir vite pour en profiter. Or, à cette période, Serge Daney était complètement dans l'idée de la *mort du cinéma* et de la bunkerisation des derniers fidèles. Sur cette question, il est donc à l'autre extrême du spectre. Mais il est devenu le gourou d'une nouvelle génération de critiques pour qui le mot d'ordre est le retour aux catacombes. Aussi le texte qu'il publie sur nos deux films, pris en vrac, aura un effet durablement nuisible dans tout ce qui relève de la galaxie post-*Cahiers*. Dans mes rapports avec la revue, j'ai toujours joué avec le feu ; j'imagine qu'à d'autres époques, on m'en aurait été reconnaissant, mais les temps ont changé. Et, pour être franc, je n'étais pas mécontent de couper le cordon ombilical.

*Donc, au départ, tu avais un autre projet.*

Après *L'Enfant de l'hiver*, je rencontre Éric Heumann, qui n'avait pas encore produit *Indochine*, on se retrouve à la semaine Unifrance de Sarasota en Floride (!) où je m'étais rendu en compagnie de Clotilde de Bayser. Il a beaucoup aimé le film et me propose d'écrire pour lui un polar.

*Il aime L'Enfant de l'hiver ?*

Le paradoxe, c'est qu'en règle générale le film a plu. Et pas seulement à la presse. Il acquiert une forme de reconnaissance, mais l'échec commercial me renvoie au point zéro. Bref, l'idée d'un film de genre, avec des vedettes, des moyens, répond à mes légitimes préoccupations du moment : je ne veux plus jamais me retrouver aux prises avec le cauchemar qu'aura été la production de mon second film. Truffaut, Téchiné, Jacquot, Pialat avaient établi des alliances avec l'industrie, la voie me semblait praticable et même salubre. J'écris donc avec Emmanuèle Bernheim – elle a déjà publié *Le Cran d'arrêt* et *Un couple*<sup>14</sup> – un thriller abstrait, noir et

violent, intitulé *Moins une*. Elle était stagiaire, standardiste chez MK2, quand j'ai commencé à faire des courts-métrages, responsable de la photothèque des *Cahiers* quand j'y écrivais, c'est depuis mon amie la plus proche, comme la sœur que je n'ai pas eue, et la première lectrice de tous mes scénarios.

*Donc Éric Heumann essaie de monter le projet, avec des vedettes, un budget important.*

Cette fois, il y a un producteur à peu près en phase, un film de genre, et je me heurte aux mêmes difficultés. Ça rame, les acteurs ne suivent pas, on n'arrive pas à constituer un casting cohérent, les télévisions n'en veulent pas, ni l'avance sur recettes, ni les distributeurs, je finis par admettre qu'on va à l'échec. Et surtout que cette approche n'est pas la bonne. Elle a pu réussir à d'autres, mais mon cinéma ne se prête pas aux alliances avec l'industrie. Ma place n'est pas là. Et sans doute mon inspiration non plus. Avec le recul, c'est assez évident mais, alors, je suis en train de le découvrir.

Tu imagines un peu mon état d'esprit, après le désastre de *L'Enfant de l'hiver*, c'est le fond du trou. Alors, j'écris à toute vitesse un film basé sur une seule idée : me servir de cette frustration, de cette colère même, pour faire comme les morceaux de punk rock, jouer vite, très fort, sur quelques notes, et prendre les règles du jeu à contre-pied. C'était une question de survie. J'avais à l'esprit un morceau du premier album des Clash qui s'appelait *Career Opportunities* où Joe Strummer énumérait toutes sortes de boulots absurdes que l'armée proposait aux jeunes sans qualification. Le refrain était un jeu de mots, *Career opportunities... the ones that never knock*, il évoquait une émission de télé, *Opportunity Knocks*, l'équivalent du radio-crochet et l'ancêtre de la *Star Academy*. Et je pensais à Mauriac, *Le Désert de l'amour*, une rivalité amoureuse entre un père et un fils. Mais enfin, bon, j'ai dérivé assez loin de Mauriac...

D'abord, ça s'appelait *Zone* à cause du poème d'Apollinaire : « Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux / Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux / Tu es la nuit dans un grand restaurant / Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant. » Plus tard (sur la suggestion de Thomas Langmann), on l'a rebaptisé *Paris s'éveille* parce que le distributeur trouvait que *Zone* avait une connotation négative (un grand classique).

*À nouveau, tu dois trouver un producteur.*

Je n'en connaissais pas vraiment beaucoup, mais Philippe

Carcassonne avait aimé *Désordre* et m'avait toujours dit que la porte était ouverte. On était de la même génération et, quand j'écrivais pour les *Cahiers*, il était rédacteur en chef de *Cinématographe*, la revue de Jacques Fieschi, certainement la plus en prise avec le *Zeitgeist* de ces années-là. Il avait produit Téchiné, aidé Claude Sautet à trouver un nouveau souffle, encouragé Patrice Leconte sur la voie d'un cinéma plus personnel. Il faisait la passerelle entre l'industrie et le cinéma d'auteur. C'est donc naturellement à lui que j'avais promis mon nouveau scénario. La priorité, c'était que ça aille vite, pour me sortir de ce mauvais pas...

*Pourtant, ce n'est pas avec lui que tu vas faire ton nouveau film.*

Le hasard allait précipiter les choses d'une façon que je n'anticipais pas.

J'avais connu Bruno Pesery, devenu le (jeune) administrateur de la société d'Éric Heumann, à l'occasion de *Désordre* ; il m'avait reçu à Lyon, aux cinémas CNP dont il était alors responsable. Quand tout était en train de se déliter autour de *Moins une*, il me propose de prendre un verre. Ce qu'il a à me dire est simple : selon lui, Éric Heumann, monopolisé par *Indochine*, ne produira jamais ce film, pas plus qu'il ne produira le nouveau projet d'Angelopoulos, *Le Pas suspendu de la cigogne*, lui aussi en chantier chez Paradis Films. Il se propose de créer sa propre structure et de reprendre ces deux films, il a le soutien d'un producteur italien, Angelo Rizzoli Jr (éclaboussé par le scandale de la loge P2...), et d'une partenaire suisse, Ruth Waldburger qui, elle, produit Godard. J'hésite, je ne le prends d'abord qu'à moitié au sérieux, puis, voyant sa détermination, et n'ayant pas grand-chose à perdre, je décide de le suivre.

Alors que j'essaie avec Bruno Pesery de sauver *Moins une*, je reste pour *Zone* fidèle à Carcassonne. Mais il m'apparaît bientôt que c'est plutôt l'énergie du *petit* film qui me porte et que les déboires du thriller me pèsent trop pour que je puisse désormais l'aborder sereinement. Hélas, les nouvelles de Philippe traînent à venir. Bruno me demande le scénario, le lit aussitôt et me rappelle le soir même. Il est prêt à mettre le film en chantier tout de suite. Je suis embêté, je suis engagé avec Philippe, je lui demande d'attendre que ce dernier m'ait donné une réponse. Quand elle vient, elle est positive, mais prudente : ça l'intéresse, mais il faut attendre six mois qu'il soit libéré de tel ou tel projet en cours. Pour moi, impossible d'attendre, c'est même une question de survie, je choisis l'inconnu et je me jette à l'eau avec Bruno Pesery qui vient d'installer rue de Ponthieu les premiers bureaux d'Arena Films. Suite – il faut le mentionner – à une rupture violente avec Éric Heumann.



Je dois dire que c'était une ambiance électrique. Bruno, avec un sang-froid extravagant, a mis en route trois films en même temps, celui d'Angelopoulos, un premier film de Paule Muret, *Rien que des mensonges* avec Alain Bashung, et le futur *Paris s'éveille*. Au départ, il n'y a pas un rond, on s'est fait éjecter à l'avance sur recettes et il n'y a aucune certitude quant à l'engagement des chaînes hertziennes : ça n'a pas fait reculer Pesery qui s'est tenu à la parole donnée. On a commencé à préparer aussitôt et tourné aux dates prévues. Il a pris beaucoup de risques, d'autant plus qu'on n'a pas fait le film dans des conditions de misère. On s'en est tenu à un cadre modeste, mais rien n'a manqué et on s'est même payé le luxe de construire en studio l'appartement de Clément, décor central du film. *In fine*, j'ai disposé de plus de moyens que pour mes autres deux films, et cela se reflète dans sa matière.

Avec le recul, c'est le dernier volet de la trilogie initiée avec *Désordre*, autour de la jeunesse et de la transformation de la société à la fin des années 1980. Même équipe, même format, mêmes principes (que des optiques fixes, couleurs atténuées au laboratoire, etc.) Quand *Désordre* mettait en scène la désagrégation du rock plutôt que le rock lui-même, que *L'Enfant de l'hiver* lui tournait le dos, *Paris s'éveille* se nourrit de cette musique, du désir d'être au présent, dans l'époque et dans son énergie même dans ce qu'elle pouvait avoir de primaire. On peut dire qu'il défait le nœud coulant de *Désordre*, qu'il réconcilie mon rapport au rock et, d'une certaine façon, à la pratique du cinéma.

*C'est aussi un film qui retrouve quelque chose de la Nouvelle Vague à ses débuts, par sa légèreté, la proximité que l'on sent entre celui qui le fait et ceux qu'il montre, et aussi le rapport à la ville...*

Je ne m'en suis rendu compte qu'après. Pour moi, c'est un film simple et classique, très contrôlé et précis. Je pensais à Brian Wilson qui décrivait ses chansons comme des *little symphonies for the kids*. C'était cette utopie à laquelle je reviens toujours, d'une jonction entre le cinéma indépendant et le jeune public. Si ce lien se perd, tout est perdu. Le public de l'art et essai vieillit, soumis aux mêmes lois biologiques qui affectent l'ensemble de la population. Aussi, ses goûts se transforment, deviennent de plus en plus conservateurs, voire conventionnels. Le risque est grand, en collant à ce public attaché à ses habitudes, de perdre de vue l'essentiel, la relation spontanée de la jeunesse et du cinéma. Domaine où le cinéma d'auteur français a passé son temps à perdre du terrain. Le vrai public du cinéma est jeune, il ne faut pas couper le lien avec lui, quand je fais *Paris s'éveille*, cette question est très présente. Or, c'est

une idée dont la cinéphilie se moque éperdument, ça ne l'a jamais intéressée. Pourquoi le public des concerts de rock indépendant préfère-t-il aller voir des blockbusters ? Plus tard, ça a changé, mais à l'époque c'était troublant.

*Je dis « Nouvelle Vague » mais en fait je pense surtout à Truffaut. Et cela ne tient pas seulement, très loin s'en faut, à la présence de Jean-Pierre Léaud. Tu dis « chansons de rock », mais ça reste des chansons, comme chez Truffaut. D'ailleurs, le film a pris le titre d'une chanson de Dutronc.*

Si tu évoques Truffaut, ça excède et de loin le simple rapport à *Paris s'éveille*. Il est mort en octobre 1984, il se trouve que pendant la période où j'ai écrit aux *Cahiers*, je n'ai jamais eu l'occasion de le rencontrer, mais enfin je n'ai pas rencontré Godard non plus, ni Rohmer. Rivette, je l'ai croisé brièvement à l'époque de *L'Enfant de l'hiver*, quand il venait de tourner *La Bande des quatre* qui était présenté la même année à Berlin, ça lui avait plu mais il trouvait le film trop court, il n'avait pas tort. Des auteurs de la Nouvelle Vague, il était le seul, avec Agnès Varda, qui continuait à avoir un rapport avec le cinéma au présent, français ou international, on le croisait dans les salles, il parlait aux jeunes cinéastes.

Ceux avec lesquels j'ai vraiment dialogué sont les réalisateurs de la génération postérieure à la Nouvelle Vague, André Téchiné et Benoît Jacquot avant tout. Mais Truffaut, c'est tout de même resté comme un vide, et pas uniquement pour moi. Il est dès sa disparition la figure manquante du cinéma français. Un repère moral essentiel dont l'absence suscite un vide déchirant, en particulier pour les cinéastes qui se vivent à tort ou à raison comme les héritiers de son cinéma et qui ont commencé en étant d'emblée orphelins. Je sais que ce n'est pas selon ces termes qu'on raconte d'habitude l'histoire du cinéma, mais je suis convaincu que les événements négatifs, ceux qui définissent *ce qui n'a pas eu lieu*, sont aussi importants que les faits sur lesquels la chronique se base. Ainsi la mort de Pasolini en 1975, celle de Fassbinder en 1982 et celle de Truffaut en 1984, ne marquent pas seulement la fin d'une œuvre, elles marquent aussi le début de leur absence en tant que fait agissant. Impossible de comprendre le cinéma des années suivantes sans le prendre en compte. L'absence de Truffaut définit la période où j'ai commencé à faire du cinéma.

*Truffaut est une figure très complexe, souvent mal comprise, du jeune rebelle des Cahiers et des 400 coups à l'incarnation perçue comme consensuelle de tout le cinéma français. Comment définirais-tu les effets, pour toi, de son œuvre et de son personnage ?*

Son influence est déterminante autant du point de vue de ce qu'il a écrit sur le cinéma, son esprit, son humour, sa liberté de ton, que de la façon dont il en a fait. C'est sans nul doute la figure de l'histoire du cinéma avec laquelle je peux ressentir les affinités les plus intimes, les plus mystérieuses, en particulier dans les rouages les plus obscurs de la création des films. Donc, oui, quand je fais ce film-là comme les autres, je suis redevable à la Nouvelle Vague, et je le revendique, évidemment, mais disons qu'il y a une composante essentielle de celle-ci, et elle jouera bientôt un rôle central dans l'évolution de mon travail, qui n'est pas à l'œuvre, c'est la recherche de la légèreté. J'étais encore dans des préoccupations formelles, stylistiques, qu'on pourrait définir comme plus bressoniennes. Mais j'espère bien que le film n'est pas obscurci par ces repères aussi diffus qu'écrasants et qu'il commence d'abord par exister de par lui-même et en des termes bien plus modestes.

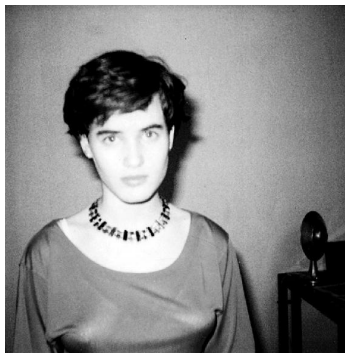
*Avec Paris s'éveille, on te voit renouer le fil d'une certaine modernité venue de l'aube des années 1960, et même avant, de la période fondatrice des Cahiers, mais qui serait la « tendance Truffaut » de cette modernité, très différente de ce que Godard, exemplairement, commençait à explorer alors.*

Les gens confondent, de manière très dommageable, classicisme et académisme, alors que ce sont deux choses opposées. Quand je faisais *Paris s'éveille*, je cherchais une clarté dans mon écriture ; elle pourrait être définie comme classique, je n'ai pas de problème avec ça. Mais c'est l'inverse de l'académisme qui est, lui, conventionnel et figé ; un langage artificiellement codifié et qui sonne faux dans la bouche de quiconque le parle. Suivant les mêmes malentendus, on oppose facilement classicisme et modernité, qui eux, à l'inverse, ne sont pas antinomiques. La plupart des modernes sont aussi primitifs, à la recherche d'une épure classique ; et les classiques ont toujours été modernes. Mais c'est vrai, dans *Paris s'éveille*, il n'y a ni Renoir, ni Godard.

*L'« identité » du film, si on peut dire, se définit évidemment beaucoup par son casting, qui est très singulier, en tout cas hétérogène. Comment as-tu choisi Judith Godrèche ?*

Elle apporte quelque chose de tranchant, de moderne, de poétique, en prise avec ce qui se fait alors de plus stimulant dans le cinéma français. Elle vient de faire *La Fille de quinze ans* avec Jacques Doillon et *La Désenchantée* avec Benoît Jacquot, objets singuliers et forts, gravitant l'un et l'autre autour d'elle. Inspirés d'elle, y compris de son écriture. Elle évoque autant qu'on puisse le

faire les égéries bressoniennes. Il y a une filiation.



*Polaroïd de Judith Godrèche lors des essayages  
de Paris s'éveille*

*Et tu ne penses pas à Jean Seberg ?*

Ah non, pas du tout. Au moment de *Paris s'éveille*, c'est vraiment à Bresson que je pense. Il y a plus de clarté que dans mes autres films, quelque chose de lumineux que j'associe au cinéma de Bresson.

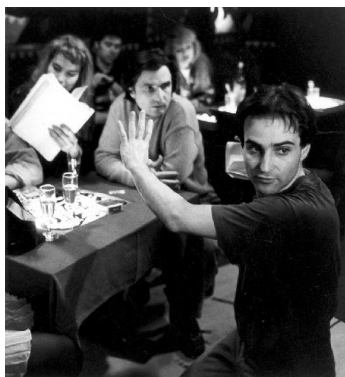
*Le rapport à Bresson est aussi du côté de la narration, avec en particulier l'importance des ellipses, qui sont des façons à la fois d'accélérer et de changer, cette idée de la vitesse très présente chez Bresson.*

Oui, et puis de la concision. Dans ce film, c'est essentiel.

*Aux côtés de Judith Godrèche, le casting des trois hommes est intrigant, notamment en termes de filiation...*

C'est Jean-Pierre Léaud qui a voulu me rencontrer. Il avait vu mes films et il avait demandé à Serge Toubiana de nous mettre en relation. Donc on a dîné ensemble, et il me dit « Voilà, avec ma femme, qui est banquière, on veut produire des films ». J'ai du mal à prendre l'hypothèse entièrement au sérieux, mais je trouve Jean-Pierre émouvant, profond, en fait fascinant, au-delà de ce que j'aurais pu imaginer. Il porte en lui une incandescence, parfois invivable, qui est celle de la plus haute idée du cinéma, et même de l'art. C'est assez extraordinaire de rencontrer quelqu'un qui soit l'incarnation de cette idée-là. Il ne sera peut-être pas le producteur de mon prochain film, mais ça serait aberrant de passer à côté de cette rencontre. Cependant, je ne sais pas très bien par quel bout le prendre : faire un film de plus avec Jean-Pierre Léaud qui joue Jean-Pierre Léaud ? Comment utilise-t-on Jean-Pierre Léaud dans un film ? Cette question n'a pas de réponse facile. La seule façon que

j'ai trouvée d'y répondre, c'est de la prendre de biais. Lui proposer de jouer un père, alors qu'il n'avait jamais joué que des fils – que d'une certaine façon il est même l'archétype du fils – le mettait dans une autre position, dans une perspective différente, avec des repères à redéfinir. Je lui proposais de l'employer comme un acteur et non pas comme Jean-Pierre Léaud, en somme de le libérer provisoirement du fardeau d'être Jean-Pierre Léaud. Et ce d'autant plus qu'en inversant les rôles, je confiais le rôle de son fils à un jeune acteur brun, sombre, qui évoquait lointainement celui qu'il avait été au même âge. Thomas Langmann avait la même trouble intensité.



*À côté de Jean-Pierre Léaud, Elli Medeiros*

*Il est le fils de Claude Berri, figure majeure d'un autre territoire du cinéma français, à la fois comme producteur et comme réalisateur. Berri est une des personnalités-clé de l'industrie<sup>15</sup>. C'est un milieu, ce sont des gens que tu connais ?*

Pas du tout. Je connais Thomas, et son frère Julien Rassam, mais par des circuits très différents. À l'époque, ça ne m'aurait même pas traversé l'esprit d'aller voir Claude Berri, c'est une autre planète. Je ne crois même pas que Claude Berri ait vu *Paris s'éveille*. Je n'ai aucun rapport avec ce que représente Berri dans le cinéma français, en revanche qu'il soit le père de Thomas interfère souterrainement avec le sujet du film, et ça, bien sûr, je m'en sers.

*Oui, lui aussi s'en sert d'ailleurs, cela se voit à l'écran. Et puis, donc, Martin Lamotte, qui vient d'un tout autre monde encore, celui du café-théâtre, de la mouvance du Splendid.*

J'utilise l'audiovisuel comme métaphore (facile, je le reconnais) de l'aliénation spécifique au monde contemporain – je te rappelle que ce n'était pas du tout le point de vue de la critique de l'époque,

c'était plutôt la réflexion sur les médias et leur réévaluation qui était à l'ordre du jour. Bref, il s'agit de l'horreur *soft* de cet univers sur lequel je n'ai pas changé d'avis, et je voulais un acteur de comédie qui puisse rendre de façon superficiellement séduisante la fausse innocuité, et la véritable brutalité de cette nouvelle *bourgeoisie cathodique*. Louise passe d'un monde à l'autre. Il fallait un interprète venu d'une autre histoire, d'un autre ADN, pour renvoyer à la violence de cette confrontation.

*Une des dimensions importantes de ce film, c'est la drogue. Tu y reviendras plus tard, en particulier dans Clean.*

Je n'ai jamais pris de drogue, sinon fumer des joints comme tout le monde ; mais j'ai souvent eu l'occasion d'observer chez autrui les conséquences d'un usage peu modéré. Surtout à cette période. Disons qu'on ne manquait pas sur le tournage d'experts et de conseillers techniques. Mais, pour moi, la drogue est autre chose, elle est la métaphore de la condition de l'humain moderne. La société contemporaine suscite de la dépendance, constamment. Et les gens sont tous, au fond, dépendants de comportements compulsifs. Ça a à voir avec la prolifération des images. Et la dépendance à la drogue est identique à la dépendance à la consommation, aux jeux vidéo, au poker en ligne, à World of Warcraft ou à la masturbation. C'est une seule et même chose, et d'une certaine façon la drogue la résume. Aussi, la drogue a un statut particulier dans mes films, elle est à la fois réelle et métaphorique. J'essaie de représenter son usage de façon réaliste, mais, pour moi, c'est bien plus que cela.

*Ce qui est beau et rare dans Paris s'éveille est la haine de la drogue sans haïr ceux qui y ont recours. L'absence totale de complaisance pour le processus, sans être dans la condamnation.*

Parce que celui qui se drogue est dupe. La drogue, spécifiquement celle qui produit de l'addiction, l'héroïne, est un anesthésiant. Elle anesthésie la douleur d'être. Elle anesthésie un sentiment d'inadéquation lancinant à un monde qui est lui-même inhumain. Donc, celui qui la prend le fait pour pacifier des douleurs intimes, et légitimes, et profondes. Parfois, elles n'ont pas seulement à voir avec la société, mais avec l'histoire personnelle des uns et des autres ; mais elles témoignent toujours d'une incapacité à vivre. La drogue pacifie cela, tout en produisant en échange de la destruction, en verrouillant le junkie sur lui-même et sur un monde qui gravite autour de son accoutumance. Face à lui, tu es face à son insoluble contradiction : comment échapper, d'une part, à la

souffrance d'être, et de l'autre, à l'autodestruction déterminée par la drogue. S'en sortir, c'est répondre à l'injonction de faire face au réel pour sauver sa peau, et aussi de guérir les blessures à l'origine de l'accoutumance et qui empêchent de vivre. Nous avons tous, d'une façon ou d'une autre, nos contradictions, nos douleurs, mais nous ne sommes jamais sommés de nous en défaire pour survivre. L'individu à peu près équilibré passe son temps à pratiquer des ajustements successifs, au fur et à mesure, comme il peut. Si l'on devient junkie, c'est parce qu'on est dépassé par cette souffrance. En sortir, c'est surmonter ce qui *a priori* te dépasse, et renoncer aux raccourcis qui longtemps t'ont apporté le répit.

Et je ne te parle même pas de la poésie, du romantisme noir de la drogue, très valorisant, et lui-même addictif. Surtout comme il est traité par les médias, avec crainte et respect. Le junkie vit dans un monde de junkies, où, par le pouvoir de l'autosuggestion, il se convainc d'avoir accès à des dimensions dont les pauvres cloches dans la rue n'ont pas idée. Donc, en plus de tout, la drogue suscite cette forme d'autosatisfaction, cette illusion de supériorité sur le commun des mortels, qui est le pire piège. Y renoncer, c'est rejoindre le commun des mortels, redevenir un piéton, et ce au prix d'efforts surhumains. Alors, que tu le prennes de ce point de vue littéral ou comme métaphore des dépendances diverses que produit l'organisation sociale, et qui sont au résultat exactement de la même nature, tu n'as pas à juger.

*Sur le plan formel, Paris s'éveille témoigne d'une grande unité. Elle résulte de choix préétablis ?*

C'est un film très formaliste. Il a en commun avec *demonlover* d'avoir été écrit en ayant à l'esprit le cinéma *underground*, et de s'être financé de façon plus traditionnelle. J'avais écrit dans l'urgence en pensant « économie de guerre » : scénario court, pas de voyage, peu de décors ; on se concentrait sur quelques lieux, dont l'appartement de Clément. Je me disais que, dans le pire des cas, je pourrais encore le faire comme du Warhol, ou même le tourner en Super 8 si j'y étais contraint. Grâce à Bruno Pesery, je peux être plus ambitieux que prévu. Ce qui a déterminé le film, c'est la décision de construire l'appartement en studio. Je ne l'avais jamais fait, et le studio ne fait pas *a priori* partie de mon cinéma. Mais j'étais partant pour l'expérience, je trouvais que ça collait bien avec le côté fable du film. Et puis ça m'intéressait d'inventer un espace en fonction de la dramaturgie. Avec François-Renaud Labarthe, on a structuré l'espace selon les scènes, les déplacements des personnages, les mouvements de caméra, c'était évidemment précieux. Et puis ça

permettait aussi de travailler la lumière, le jour, la nuit, d'une manière très nouvelle pour moi.

*Ce qui renouvelle aussi ta manière de travailler avec le groupe de fidèles qui a commencé à se construire autour de toi.*

À tous les postes-clés, c'est la même équipe que *Désordre*, cinq ans plus tôt. Entre-temps, les uns et les autres ont travaillé sur d'autres films, et je bénéficie par exemple de ce que Denis Lenoir a appris en collaborant avec d'autres cinéastes, en faisant des pubs, etc. *Idem*, François-Renaud Labarthe, Luc Barnier... Il s'agit toujours d'un travail collectif, et les individualités s'affirment. Ça vaut aussi pour moi : il y a des choses que je ne savais pas faire à l'époque de *Désordre* et que je sais faire au moment de *Paris s'éveille*. C'est le film où je commence à déployer une syntaxe plus complexe, plus ambitieuse. Je ne me sens pas lié par le réalisme, c'est un récit contemporain mais dans un monde qui relève aussi de l'imaginaire.

*Il y a un grand changement dans le rapport à la musique.*

Le vrai changement, ce sera avec *Une nouvelle vie*. Mais, oui, après *L'Enfant de l'hiver*, je ne veux plus de *musique de film*, je suis vacciné contre. Pour moi, c'est le pire de la convention. C'est ce qu'on ajoute aux images pour *faire cinéma*. Encore faut-il vouloir *faire cinéma*. C'est-à-dire exactement ce contre quoi je me bats, plan par plan. Néanmoins, j'aime la musique, y compris au cinéma. Comment sortir de cette impasse ? En tentant l'expérience d'une collaboration avec un musicien que j'admire mais qui ne serait pas un musicien de cinéma. Il y avait un disque de John Cale que j'écoutais beaucoup, adolescent, *The Academy in Peril*, une série de pièces pour orchestre. Personne ne lui avait proposé d'aller dans cette direction au cinéma. Bien sûr, il avait fait la musique de *La Cicatrice intérieure* de Garrel, avec Nico, mais c'était un autre registre. Bruno Pesery m'encourage à aller dans cette voie. John Cale vient à Paris, on le loge à sa demande au Ritz, hélas, il est mécontent de la plomberie. Malgré tout, les choses se mettent en place plus simplement que prévu. Y compris la communication avec John Cale à qui on fait parvenir un premier montage du film en lui indiquant les passages qu'on lui propose d'illustrer.

Je vais à New York avec Luc Barnier pour la finalisation de l'enregistrement et le mixage, il fait une chaleur écrasante. John Cale est d'une courtoisie très *old school*, il est père d'une petite fille depuis pas longtemps, rangé, il habite une *town house* très coquette et dévore à chaque pause des revues de politique internationale.



De retour à Paris, on pose sa musique sur notre premier montage. Bruno est déçu, il ne pensait pas que les pièces seraient réalisées au synthétiseur. Moi, je n'avais aucun problème avec ça mais, bon, je comprenais ses raisons, il trouvait que ça faisait maquette, que ça manquait de dynamique, etc.



John Cale accepte, dès lors que Bruno est prêt à payer les sessions, de réenregistrer l'ensemble avec de vrais instruments. Du coup, je retourne à New York, cette fois avec Pesery, qui s'y rend, je crois, pour la première fois, et on passe trois jours à faire une nouvelle version avec les musiciens du Soldier String Quartet, une formation classique qui se produisait au CBGB vers le milieu des années 1980, et constituée autour du violoniste Dave Soldier. C'est l'été 1991, un soir, je traîne Bruno dans un club, les gens dansaient sur une musique électronique qui faisait trembler les murs, très impressionnant : c'était le début de la techno.

À ce stade, je suis encore dans une démarche où je me dis : il faut une musique sur telle ou telle scène, d'ici à là. Ça reste une approche très classique. Mais au moins j'ai évolué, dans la mesure où je problématise la question d'une façon plus cohérente. Je sais avec qui travailler ou pas. J'ai aussi des idées plus précises quant à la façon d'employer la musique. J'en fais un usage plus décalé, moins redondant, plus contemporain, mais toujours au sein des limites du genre.

*Ce que tu appelles la convention.*

Je n'en sors pas du tout avec le sentiment d'avoir réglé le problème une bonne fois pour toutes. Au résultat, comme dans *Désordre* et aussi *L'Enfant de l'hiver*, c'est l'usage de musique additionnelle qui reste le plus satisfaisant. Dans *Paris s'éveille*, les

passages musicaux que je préfère sont les morceaux de *Birdland*, un groupe néopunk à la carrière météorique. Il y a aussi Judith qui danse sur *Debaser* des Pixies, et même une chanson populaire taïwanaise. C'est beaucoup plus dans la logique de mon travail : ce sont mes idées, objets trouvés, que j'emploie selon une logique de collage et qui ressemble à ce que je ferai par la suite.

*Comment le film a-t-il été accueilli ?*

J'ai été déçu parce que j'espérais le montrer à Venise, et puis il n'est pas sélectionné. Mais, à sa sortie, le film plaît. Il plaît à la critique, et aussi à un public jeune, plus *mainstream*. On fait au-delà de 200 000 entrées, un score semblable à celui de *Désordre*, mais entre-temps le marché s'est effondré, donc en francs constants, c'est plutôt un meilleur succès et tout le monde est satisfait. Moi, après le trou noir de *L'Enfant de l'hiver*, je respire un peu.

*Paris s'éveille a-t-il eu une carrière internationale ?*

Bof. Pas vraiment. On a eu deux prix dans un festival de cinéma européen à Viareggio, Judith meilleure actrice et moi meilleur scénariste. Mais on ne peut pas dire que ce soit d'une visibilité éblouissante. Le film est sorti en Italie (c'était une coproduction), en Allemagne, Suisse, Belgique, guère plus loin que ça. Il a un peu fait le circuit des festivals, comme mes films précédents.

Ainsi, je continue de nouer des contacts, plus amicaux que professionnels, qui auront plus tard des conséquences bénéfiques.

1. Jusqu'à son décès en 2012.

2. Présenté à Cannes en 1986, le film y obtient la Caméra d'or.

3. Le système d'accompagnement du cinéma français repose en grande partie sur le fait que les recettes d'un film aident son producteur à financer le suivant grâce au fonds de soutien.

4. Société de financement du cinéma et de l'audiovisuel, dispositif qui permet d'investir dans les films en échange d'abattements fiscaux.

5. Depuis la fin des années 1970, le producteur portugais Paulo Branco, longtemps proche des *Cahiers du cinéma*, a accompagné la carrière d'un très grand nombre de réalisateurs, surtout français et portugais. Dans des conditions souvent précaires, et qui ont donné lieu à des conflits, il a permis l'existence de dizaines de films parmi les plus importants du cinéma européen moderne.

6. Le 25 août 1988, un immense incendie a ravagé une partie du centre historique de la capitale portugaise.

7. Forum ne distribuera en effet plus de films français jusqu'à la sortie en 1991 de *Nord*,

le premier film de Xavier Beauvois, et *La Vie des morts*, le moyen-métrage qui fit connaître Arnaud Desplechin...

8. *Conversation avec Bergman* (Cahiers du cinéma).

9. Dont la traduction a paru chez Gallimard en janvier 1992.

10. *Jeune Fille*, Gallimard.

11. *Éloge de Kenneth Anger. Vraie et fausse magie au cinéma*, Cahiers du cinéma, cf. *infra*.

12. Serge Daney est mort du sida le 12 juin 1992. *Paris s'éveille* est donc le dernier film d'Olivier Assayas qu'il aura pu voir.

13. Il s'agit principalement de l'article « En quête de personnages » de Serge Toubiana, qui faisait partie d'un ensemble de textes à propos de *J'embrasse pas* et *Paris s'éveille* dans le n° 450 des *Cahiers du cinéma* (décembre 1991) et de l'article « Journal de l'an nouveau » de Serge Daney qui ouvre le n° 2 (printemps 1992) de *Trafic*.

14. En 1985 et 1988, tous les deux chez Gallimard.

15. Durant les années 2000, Thomas Langmann est devenu à son tour un des producteurs les plus puissants du cinéma français.

---

Julien Green et Jacques Chardonne.  
 Postmodernité. Le cinéma  
 et l'inconscient. La question  
 du politique – malentendus.  
*Une nouvelle vie.* CinémaScope  
 et longues focales. Le plan de travail  
 en tant que vrai scénario. Un film  
 incomplet. Filmer le sexe. Rejet public  
 et critique. *L'Eau froide.*  
 Autobiographie, adolescence, 16 mm :  
 quête de la légèreté. La musique,  
 esprit du temps. Virginie Ledoyen.  
 Arte, Cannes et embrouilles.

---

Après le succès de *Paris s'éveille* (tout relatif, ce n'est pas *Indiana Jones*), je suis dans une meilleure position. J'ai une sorte de visibilité, ou de légitimité, et je travaille avec un producteur qui me fait confiance.

Aujourd'hui, Bruno Pesery est devenu l'un des producteurs importants du cinéma français, mais à l'époque il faisait ses premières armes. L'aspect immoral, c'est qu'au bout du compte, il a plutôt perdu de l'argent sur *Paris s'éveille* ; le film a été difficile à financer, d'autant plus qu'il fallait agir très vite pour tourner aux dates qu'on s'était fixées. Aussi, Bruno a été contraint de prendre des risques importants, et de négocier dans une position défavorable. Il a dû laisser les meilleurs couloirs<sup>1</sup> aux financiers en repoussant ses propres recettes aux calendes grecques. Néanmoins, cette première collaboration a déterminé une dynamique commune.

Cette continuité, de *Paris s'éveille* à *Une nouvelle vie*, c'est tout ce

que j'avais raté après *Désordre* et *L'Enfant de l'hiver*. Cette fois, il n'y a pas de projet avorté, de tâtonnements. Je fonctionne comme la plupart des auteurs du cinéma français. Ton film marche un peu, il y a une forme de rétribution, on te fait confiance pour le prochain. Je m'inscris dans un écosystème. Ça ne m'est pas arrivé souvent, mais à ce moment-là, ça se produit.

C'est donc Pesery qui finance l'écriture de mon « prochain film », à laquelle je m'attelle aussitôt. Assez vite, courant 1992, je lui livre le scénario d'*Une nouvelle vie*. Il est sans doute un peu perplexe devant ce long récit plein de miroirs, de pièges, d'énigmes, flottant dans un espace imaginaire entre le réel et l'univers cruel des contes de fées. Mais ça ne lui déplait pas.

*Tu as conscience de la rupture de style entre les deux films ? C'est ce que tu vises ?*

Je t'ai parlé d'une trilogie qui articulait mes trois premiers films. La forme est de plus en plus aboutie, de plus en plus précise, je sais de mieux en mieux ce que je fais, comment je le fais... Mais je me sens contraint au sein des règles que je me suis données. À tort ou à raison, je suis plus sûr de moi, et je ne veux surtout pas capitaliser sur le savoir-faire acquis. Il doit me servir à être plus ambitieux, je veux me donner de l'espace, de la durée, je veux m'aventurer dans de nouveaux territoires, me mettre en danger. Le cinéma, l'art, c'est aller vers ce qu'on ne sait pas faire. Ce désir est déterminant. D'autres cinéastes, et pas des moindres, choisissent de camper sur leurs acquis et s'en portent très bien. Pour ce qui me concerne, j'aurais l'impression d'être otage de moi-même.

Quand je commence à écrire, j'imagine d'emblée un vaste canevas ; ce que j'ai à l'esprit, c'est aussi la première version de *L'Enfant de l'hiver*, sa version chorale à laquelle j'avais dû renoncer. Mais il y a également la volonté de passer à tout à fait autre chose, même si je ne sais pas encore quoi.

*Autre chose, cela implique inévitablement de la durée ?*

Depuis mes débuts, j'avais des débats houleux avec mon ami et monteur Luc Barnier. Il avait une idéologie de la vitesse et de la concision. Moi aussi, disons dans le sens bressonien. J'ai toujours cru à la précision et à la clarté – je ne dis pas sécheresse –, à une netteté et une économie dans le trait, ce côté XVIII<sup>e</sup> siècle français. Une prose directe, transparente, sans rien de trop décoratif. Là-dessus, Luc et moi étions complices. Mais il était plus dogmatique que moi et, à la fin, il fallait toujours arriver à des films de 90

minutes. Je me sentais mal à l'aise dans ces discussions et j'avais besoin de casser ce rapport à la durée classique. Je voulais du temps, je voulais dégager l'espace du mystère, de l'invisible. Je voulais ramener de l'inconscient dans mon cinéma. L'ouvrir à des flux plus incontrôlés. Être plus libre.

*Te souviens-tu d'avoir eu des modèles ou des références ?*

À cette période, je me pose beaucoup de questions sur le romanesque, et son rapport à la figuration au cinéma. Je pense aux premiers romans de Julien Green, ceux des années 1930. Inscrits dans un monde apparemment réaliste, ils donnent le sentiment de s'inventer à mesure qu'ils se déploient, comme si une situation de départ, souvent onirique, n'était qu'un fil que l'auteur tire sans jamais véritablement savoir ce qu'il y a au bout. Il y a une narration mais c'est l'inconscient qui la guide plutôt que les principes de la dramaturgie. J'étais admiratif de cette liberté et des territoires qu'elle ouvrait au roman. Il me semble que Green est celui des auteurs de sa génération qui va le plus loin dans le questionnement moderne de cette forme. C'est aussi le plus anglo-saxon des grands romanciers français. Il a ça en commun, c'est intéressant de le noter, avec Jacques Chardonne, lui aussi américain par sa mère. L'un et l'autre renvoient à Henry James. Chardonne était à l'origine un romancier plus classique, au meilleur sens du terme, avant de basculer après-guerre dans une modernité abstraite et épurée qui lui a inspiré ses chefs-d'œuvre.

*Julien Green, Jacques Chardonne, ce ne sont pas les références auxquelles on s'attendrait de la part d'un jeune homme des années 1980, issu de la culture punk et de l'amour des poètes de la Beat Generation.*

Si je vais chercher chez ces écrivains une réponse à mes interrogations, c'est qu'ils ont été obligés de se poser en leur temps des questions semblables à celles que l'époque pose aux cinéastes de ma génération. Pour peu qu'ils aient envie de se les poser. Ils viennent en effet après la modernité. Quelle poésie après Mallarmé ? Quel roman après Proust, après Joyce ? Quel art après Dada ? Je veux dire : après un art qui définit une forme de dépassement, au sens hégélien, quel est le dépassement du dépassement ? Quelle philosophie après Hegel, après l'avènement de la Raison ? Est-ce qu'on ne peut plus philosopher autrement qu'en se plaçant à l'exact point où se trouve Hegel ou bien un autre espace est-il concevable ?

*Tu viens de définir, littéralement, la postmodernité, ou plutôt le sens direct qu'aurait pu avoir ce terme, qui se trouvera pris dans un réseau de sens embrouillé, sinon paradoxal.*

C'est le monde, à une échelle plus modeste, dans lequel je commence à faire du cinéma. L'idée même de modernité est confisquée par Godard. Et ses épigones ont essaimé dans le monde entier. Or, ils sont en bout de course, et leur radicalité est devenue une pose déterminant un nouvel académisme que je trouve asphyxiant.

La liberté d'une page blanche est-elle possible ? Et si la puissance de l'idée même de dépassement n'était pas dans sa capacité à définir un nouveau territoire vierge, un nouveau point zéro d'où repartir ? Et pourquoi ne pas repartir du plus élémentaire : la représentation ? Et si j'étais un artiste de ce cycle-là ? Et s'il y avait moyen de réinventer un rapport au personnage et au récit qui n'ignorerait pas la problématique de leur remise en question ? Ne pourrait-on pas fonder sur celui-ci la possibilité de peindre le contemporain dans une frontalité redéfinie ? Et qui, surtout, ne négligerait pas le travail de l'inconscient. C'est à peu près ce qu'a fait Julien Green.

*Il faudra sans doute y revenir, mais au début des années 1990, la postmodernité, au sens d'un dépassement de ce qui a été moderne dans le cinéma, est-elle consciemment un enjeu pour toi ?*

C'est une question essentielle où se joue, je crois, mon désaccord de fond quant à l'évolution contemporaine de la cinéphilie. Celle-ci est en effet construite sur une idéologie postmoderne mais à l'opposé de mes convictions. Selon elle, après l'âge moderne, celui du dépassement, plus grand-chose de pertinent n'est possible, sinon du seul point de vue de la lucidité quant à la période posthistorique qui serait la nôtre et qui nous imposerait une constante distanciation, et un cinéma qui ne pourrait plus être rien d'autre que le constant commentaire – malade – de celle-ci. D'où le repli sur la télévision, sanctuarisée car étrangère à la problématique historique du cinéma. Là, et là seulement, peut se jouer le narratif, la figuration, le romanesque, la psychologie, même. Y compris selon les modes les plus conventionnels, les plus archaïques.

Tout ce que j'ai pu faire, à quelque niveau que ce soit, est en guerre contre cette idée, et cela suivant les principes que je pose, de façon très basique, ici.

*La psychanalyse, en tant que champ de savoir, est une chose qui compte pour toi ?*

J'ai beaucoup lu Freud, à différentes périodes. À vingt ans, je m'intéressais aussi à Reich et à Jung. Plus tard, j'ai découvert Groddeck. Récemment, je me suis remis à Jung.

*Et Lacan ?*

Non, et je le regrette.

*Ne pourrait-on pas dire que tu t'intéresses plus à l'inconscient qu'à la psychanalyse ?*

C'est peut-être la bonne façon de le dire. Disons qu'il me semblerait invraisemblable, dès lors qu'on se confronte au récit, à la fiction, aux mécanismes visibles et invisibles qui font agir les êtres, en toute lucidité ou à leur insu, ou bien les deux à la fois, de ne pas s'intéresser aux mécanismes de l'inconscient, tels qu'ils se révèlent par la psychanalyse. Ça se place tout de même au cœur de l'humain, et dans un espace identique à celui du cinéma. Pardonne-moi la simplification de cette problématique, mais je ne sais pas parler dans les termes techniques qui seraient sans doute plus appropriés. Nos rêves sont constitués de fragments véridiques de nos existences, de nos craintes et de nos désirs, articulés d'une façon mystérieuse, poétique, ou ridicule, avec des dimensions de notre être qui nous sont inaccessibles, ou incompréhensibles, et qui se manifestent pourtant à nous par ce système de signes et de symboles. Il y a le conscient et l'inconscient, il y a le visible et l'invisible. Il y a toujours les deux. Il en va de même pour notre imaginaire. Quand on lit un livre, quand on voit un film, il y a ce que l'auteur sait qu'il est en train de faire, il y a ce que seul le lecteur, le critique éventuellement, comprend qu'il est en train de faire. Et puis, il y a ce qui n'est pas écrit, pas filmé, et qui est là quand même, parce que l'agencement des éléments selon le langage que nous connaissons tous, plus ou moins clairement, et qui est celui de l'inconscient, dessine aussi, et peut-être avant tout, cette *image supplémentaire*. Pour tâcher d'être plus littéral, combien de fois ai-je été surpris par des spectateurs qui me parlaient de scènes que j'avais coupées, d'intentions auxquelles j'avais renoncé, d'idées qui m'avaient semblées trop abstraites pour être poussées plus loin, autant de traces effacées du film et dont l'esprit continue pourtant à l'habiter ?

*Cet intérêt pour les dimensions de l'inconscient concerne déjà ton regard de spectateur ?*

Mon regard, mon goût, et sans doute est-ce pour cela qu'il est si



éclectique, tient à ce que dans toute œuvre se trouve quelque chose de passionnant, qui a à voir avec les mystères de l'âme, y compris quand le cinéaste ne le sait pas lui-même, y compris quand le film, très mauvais, ne nous renseigne que sur son effrayant conformisme, sa démission, sa soumission aux idées reçues de l'époque. Eh bien, cette acceptation servile de ces idées reçues, et la naïveté des fantasmes qu'elle met en œuvre, *amour, gloire, volupté*, ou encore *radicalité/plus value, radicalité narcissique*, selon les genres, continue à m'intéresser car elle m'apprend de la société moderne, et de l'inconscient des autres – le monde invisible d'autrui – des choses que par définition j'ignore, celles auxquelles seul l'art me permet d'accéder. Par ailleurs, je préfère les meilleurs films, mais cet inconscient collectif – et on a le droit de voir la totalité du cinéma comme la totalité de l'inconscient collectif d'une époque – est plus facilement à l'œuvre dans le cinéma de genre, et en particulier les films d'épouvante, qui ne relèvent en général que du discours à peine voilé de l'inconscient, et qui m'ont de ce fait toujours passionné.

Enfin, oui, j'écris des films dans lesquels l'inconscient existe.

*Cette relation à l'inconscient concerne donc d'abord l'écriture, au sens élémentaire de l'écriture du scénario, ou de la relation entre le scénario et la mise en scène.*

Je crois qu'il y a des ressorts invisibles qui font agir les gens à leur insu. Dont moi, et aussi mes personnages. C'est sans doute pourquoi je déteste les règles de la dramaturgie normative, il n'y a rien de plus précieux que le mystère de l'inconscient quand il affleure. Il y a des images, des sensations, des évidences, aussi, qui déterminent l'écriture mais qu'il ne faut pas trop interroger, *ce sont elles qui nous interrogent*. Et je n'ai jamais cherché que des questions. Je laisse les réponses à d'autres, pour moi, elles n'appartiennent pas à l'art.

Aujourd'hui, la critique, aussi bien que la théorie, ignorent la psychanalyse à un degré vertigineux. C'est un manque terrible dans la réflexion sur le cinéma, sur le personnage, sur la fiction. Autant elle en a été obsédée auparavant, ce que je trouvais également néfaste, autant à présent c'est l'inverse, elle l'ignore absolument. De la même manière qu'on souffre de ce vide, on souffre aussi de ce qui s'est substitué à la psychanalyse, c'est-à-dire l'occupation de la totalité du champ par la vulgate marxiste, la sociologie et des déclinaisons tardives du formalisme ou de la sémiologie. On n'a plus que le mot *politique* à la bouche pour parler de cinéma. Ça me fait inmanquablement penser à ce que dit Debord dans *Réfutation de*

*tous les jugements* : « Les journalistes politiques m'ont reproché de faire du mauvais cinéma et les journalistes de cinéma m'ont reproché de faire de la mauvaise politique<sup>2</sup>. »

*Ce que tu condamnes ici n'est pas tellement la présence de la politique dans les films, mais plutôt la manière dont la politique est convoquée artificiellement dans des discours sur les films.*

Oui, voilà. Aujourd'hui, il y a une forme d'impunité dans le cinéma quant au discours politique. C'est-à-dire que le champ du politique, qui est le champ du complexe, le champ de la réflexion, le champ de l'analyse d'un monde en constante évolution, qui est l'inverse du ludique, qui a été l'objet de réflexions philosophiques, stratégiques, d'une richesse qui en font l'un des domaines importants de la pensée, est réduit, quand il est rapporté au cinéma, à une schématisation grossière. Donnant lieu à des postures irresponsables, voire incohérentes, ou platement naïves. Aujourd'hui, en France, un cinéaste politique, c'est un cinéaste qui représente le social et manifeste – ça ne coûte pas cher – sa solidarité vis-à-vis des *exclus*. C'est ce qu'on appelle maintenant du cinéma politique. C'est une démission, qui détermine la présente dérive intellectuelle et esthétique – car en France elle est maintenant au cœur de la réflexion sur le cinéma. On attend des cinéastes des prises de position et des *indignations* qui relèvent plus facilement d'une overdose de journal télévisé que d'un processus de réflexion honnête et courageux, qui devrait être celui de l'engagement politique ; lequel ne devrait jamais être automatique, simpliste, et au résultat conformiste.

*Tu as le sentiment d'une régression ? Parce qu'il y a eu, dans les années 1960 et 1970 en particulier, un travail sur les relations entre cinéma et politique autrement élaboré – et où Godard notamment, que tu viens de désigner comme étant devenu un obstacle au moment où toi tu deviens cinéaste, où Godard, donc, a joué un rôle important.*

Godard en tant que reflet de son époque. C'est un grand artiste et il est singulier y compris dans son rapport – fluctuant, ambigu – avec ces questions-là. Je ne suis pas sûr que si l'on veut parler de ce qu'ont été les rapports entre le cinéma et la politique durant ces années, ce soit chez Godard qu'on en trouve la clé. Il me semble qu'on n'y exhamera – pour le meilleur – que les mystères et les paradoxes de l'art. Cela dit, on peut critiquer la politique – la conception du politique – qui a défini le cadre de la réflexion sur le cinéma durant les années 1970, je suis le premier à le faire, elle avait cependant plus de tenue, parce que si l'on s'engageait, on le

faisait en connaissance de cause. Un stalinien était un stalinien, un prochinois était un prochinois et un trotskiste un trotskiste. Ce ne sont pas des labels, ce sont des structures de pensée où se jouait un débat interne à l'extrême gauche quant à l'interprétation contemporaine du marxisme, et son application à une situation généralement considérée comme révolutionnaire. Chacun en était partie prenante et tâchait d'être conséquent quant aux implications dans son domaine propre, y compris celui du cinéma. À partir de là, on pouvait polémiquer, et violemment, mais en connaissance de cause. On reproduisait aussi des débats qui sont aux origines du mouvement ouvrier, libertaires contre léninistes. Les staliniens – il y en avait surtout aux Buttes-Chaumont, mais aussi au cinéma – ignoraient le goulag, approuvaient le totalitarisme en général ; les prochinois jugeaient les Soviétiques trop compromis, embourgeoisés, traîtres à la révolution ; quant aux trotskistes, subdivisés en tendances ésotériques, ils continuaient à porter le flambeau de la pensée du *vieux*.

Aujourd'hui, c'est comme si on avait liquidé toute cette théologie, qui, encore une fois, est l'histoire du mouvement ouvrier, au profit d'une vaste simplification médiatique, qui correspond bien à une époque obsédée de communautarisme : on est *de gauche*...

*C'est une posture plutôt moralisatrice et sentimentale que politique.*

Oui, un idéalisme naïf, moral et *inattaquable*. C'est souvent la pensée « Médecins du monde » appliquée au social. Mais, même sous ses formes les plus extrêmes, la « radicalité » contemporaine n'est jamais plus qu'au service d'idées extrêmement vagues. La dialectique propre aux débats internes de l'extrême gauche, souvent du bavardage, mais aussi l'hypothèse de les renouveler en les confrontant à la transformation du réel, a disparu corps et bien. Il y a d'un côté Sarkozy, l'incarnation du mal, et de l'autre la gauche, en extase. Bref, ce que je veux dire, c'est qu'en France le cinéma est aspiré ou siphonné par une problématique simplificatrice, et que les termes du politique, tels qu'ils étaient formulés dans les années 1970, ne subsistent que sous des formes infiniment dégradées. Cela correspond à la décomposition du débat public, et plus spécifiquement du débat intellectuel propre à la gauche. Dans les années 1970, on a cherché à construire une lecture du cinéma moderne en articulant trois approches : la politique, la psychanalyse, la sémiologie. La sociologie était honnie. J'entends encore Daney aux *Cahiers du cinéma* railler méchamment la sociologie – il ne s'intéressait pas beaucoup à la sémiologie non plus. Et il avait toutes les raisons de se méfier de la politique.

*La sociologie, c'était l'ennemie, le discours du contrôle, la mise en statistiques qui dénie les singularités humaines, y compris inconscientes, et qui en dernier ressort sert toujours le pouvoir en place.*

Or, aujourd'hui, c'est la sociologie qui a ramassé la mise au détriment de tout le reste, sur des bases qui ne m'intéressent pas, qui ne peuvent pas m'intéresser car elles sont sèches, aux antipodes de la poésie qui se cache au cœur de toute pratique artistique. Et elle l'a fait en grande partie au détriment de la psychanalyse. Je ne pense pas que son application au cinéma ait été aussi riche, aussi productive, qu'elle aurait pu l'être, mais elle donnait tout de même une clé pour aborder de façon très stimulante tout un pan du cinéma, et pas le moindre. Celui qui a à voir avec les dimensions les plus mystérieuses de l'humain. Elle persiste à dialoguer avec d'autres domaines intellectuels, en particulier la littérature, mais elle a disparu du champ de la théorie cinématographique. Je ne suis pas surpris, de ce point de vue, d'observer des manifestations médiatiques comme la critique de Freud par un Michel Onfray.

*Il a trouvé en Freud un adversaire qui le met en valeur, et il tire le maximum d'avantages à s'en prendre à lui, indépendamment de ce qu'il en dit.*

Onfray est représentatif de ce qu'on appelle désormais *valeurs de gauche*. Ce n'est pas un hasard s'il est hostile à Freud. La psychanalyse est l'un des champs essentiels de la pensée. Je n'en suis pas spécialiste, mais les quelques repères qu'elle me donne me sont infiniment précieux. Toute une partie du cinéma, et même toute une partie de ce que je préfère au cinéma, relève du rapport à l'inconscient. Aujourd'hui, on semble avoir plus de facilité avec le système de la sociologie, il nous permet de rendre compte du cinéma (entre autres) en nous plaçant dans une position d'éminence, au nom d'une vérité supérieure, celle du social mis en statistiques. De la même façon que l'économie relève à présent d'un *au-delà* prétendument objectif du politique, alors qu'elle est rarement moins spéculative que lui.

Pourtant, si l'on veut évoquer la façon dont le cinéma représente les rapports entre les hommes, les femmes, l'enfance, la maturité, le temps, les mondes visibles et invisibles dans lesquels on évolue et ce qui les détermine, il n'y a pas de meilleur outil que la psychanalyse. La démission générale devant cette dimension est le problème central de la réflexion contemporaine sur le cinéma. Bien sûr, je me sens, indirectement, mis en cause, dans le sens où j'ai toujours cru au travail de l'inconscient, aussi bien pour ce qui concerne la

création des films que la manière dont ils sont regardés.

*Cela a à voir avec ce qu'on pourrait appeler le quantifiable. C'est-à-dire que la sociologie repose (y compris dans ce qu'elle appelle les démarches qualitatives) sur l'hypothèse qu'on peut compter les choses, les modéliser. Et la bonne conscience de gauche aussi. On a une espèce d'échelle de Richter du progressisme, alors que l'inconscient ou la politique, au sens que tu leur donnes, ne se mesurent pas avec ce type d'échelle et ouvrent des défis autrement plus compliqués.*

Ça renvoie à une question clé, celle du choix entre l'envie de juger et celle de dialoguer. La psychanalyse ou la politique, ça sert à dialoguer, les autres formes servent à fliquer. Et ce flicage est la plaie, puisqu'on parle du discours sur le cinéma et aussi de la critique. Les termes sont très différents de ce que j'ai connu quand j'écrivais sur le cinéma, dans la mesure où notre désir était de dialoguer avec les œuvres et les auteurs. Maintenant, on dirait que les critiques désirent d'abord mettre des étoiles.

*Comme critique, je passe mon temps à me battre contre ce rapport-là à la critique. La critique n'est pas une instance de jugement au sens judiciaire, ce n'est pas un bureau d'homologation ni un tribunal de police, encore moins un auxiliaire promotionnel...*

Ce n'est pas une instance de notation. Quand je dis ça, on me renvoie aux *Cahiers* sanctifiés de la grande époque qui eux aussi mettaient des étoiles, le fameux « Conseil des dix ». Mais ça n'a rien à voir ! C'est une autre époque. D'abord, les *Cahiers* étaient les seuls à le faire, à présent il n'y a plus un seul magazine qui n'ait pas ses étoiles, ses carrés, ses points noirs. Et puis ce n'est certainement pas ce qui a fait la grandeur des *Cahiers*. Aujourd'hui, la jouissance du critique à mettre des étoiles, des demi-étoiles, ici, là, ailleurs, est un symptôme déprimant.

*Puisque tu as parlé du rapport à la politique dans tes films, moi, je dirai : les films d'Olivier Assayas sont politiques. Mais ils ne le sont pas sur le terrain sur lequel est invoquée la politique de la manière la plus fréquente, c'est-à-dire la vulgate marxiste (qui n'a pas grand-chose à voir avec Marx) dont tu parlais...*

Il me semble qu'on en parlera mieux quand on en sera un peu plus loin. Mais si tu veux, on peut l'évoquer tout de suite.

*Je voudrais juste éviter que ce que tu as dit soit compris comme un refus de la politique.*

Au contraire ! Pour moi, ce qui est politique ce n'est pas le regard sur le social, mais le regard sur la société. On peut faire un film politique qui regarde des bourgeois, en essayant de les restituer de façon véridique et honnête, ce n'est pas moins politique qu'un film qui se déroule chez les gueux. Dans toute société, tout est intéressant puisque tout est défini par des rapports entre les êtres, les classes, les mondes parallèles dans lesquels vivent les uns et les autres, et qui déterminent ce qu'on appelle le champ du politique, où chacun essaye de faire prévaloir son droit ou sa nécessité face aux intérêts égocentriques ou égoïstes d'autrui.

J'ai toujours eu de farouches réticences vis-à-vis du cinéma social, incapable de problématiser le monde parce qu'il ne s'autorise qu'à représenter l'opprimé. Montrer l'oppression de l'opprimé, c'est une donnée, ce n'est pas une question. Le cinéma, ce n'est pas le monde des réponses toutes faites. Quand je réalise *Les Destinées sentimentales*, quelques années plus tard, je postule qu'en me plaçant du point de vue de la transformation d'une industrie, d'une région, d'une époque, il y a peut-être des articulations du politique plus intéressantes à saisir que si je me contentais de dénoncer la manière dont les ouvriers sont exploités, maltraités, et meurent d'une tuberculose occasionnée par l'inhalation de la poussière de porcelaine. Quand je découvre le livre de Jacques Chardonne, à cette période, c'est sa dimension documentaire qui me passionne car elle clarifie le politique, clarifie la transformation du monde, au-delà des opinions de l'auteur – qui est, quand il écrit ce livre, plutôt de centre gauche. C'est un artiste, qui a une analyse tranchante du monde, et se trouve témoin oculaire d'événements historiques, insidieux, qui se répercutent au sein même de sa famille. L'industrialisation du négoce du cognac ou les effets de la mondialisation sur l'industrie de la porcelaine tels que les observe Jacques Chardonne, c'est comme la fin de la marine à voile décrite par Joseph Conrad dans *Le Miroir de la mer*. Le hasard a fait qu'un des plus grands écrivains de son temps était capitaine de vaisseau lorsque la vapeur a révolutionné la marine. Cette place privilégiée lui permet de saisir l'essence de ce qu'a été la marine à voile, et en particulier sa poésie, au moment même où elle disparaît. Ça tient toujours du miracle quand un grand artiste est au bon endroit et au bon moment pour observer les mutations du monde. Chardonne était au bon endroit et au bon moment pour témoigner d'événements auxquels aucun autre romancier n'a assisté d'aussi près. Et comme il est scrupuleux, il les restitue de façon très exigeante, avec le détail de tous les rouages.

À travers lui, grâce à lui, je pouvais adopter une perspective très

éclairante sur l'histoire contemporaine, et d'autant plus qu'elle était parfaitement négligée par le cinéma de mon époque. Bien sûr, cela ne va pas sans malentendu. Je me souviens de la projection des *Destinées* dans je ne sais plus quel festival de films français, Robert Guédiguian et Ariane Ascaride en sortant décomposés, comme s'ils venaient de voir le film du Medef !

*On aura l'occasion d'en reparler. Revenons à 1992 et Une nouvelle vie. Qu'est-ce qui te sert de point de départ pour construire le scénario ?*

Je voulais avant tout un récit ample, qui circule entre différentes strates de la société. Mais je l'imaginais aussi comme un conte de fées, avec une bergère, une méchante princesse, un roi, des sorciers et des sorcières, des talismans... Des personnages à la fois réels et abstraits ; c'est le chemin à faire vers l'abstraction qui m'aimantait, où la magie joue un rôle essentiel.

Je voulais aussi remettre en question, comme je te le disais, mes habitudes quant à la forme, les principes sur lesquels, avec Denis Lenoir, je m'étais appuyé jusque-là. C'est pourquoi nous décidons d'abord, contrairement à nos autres films, de ne pas désaturer les couleurs. Et de tourner *Une nouvelle vie* en vrai Scope – pas en Super 35<sup>3</sup> – avec la grosse caméra Mitchell, les lourdes optiques anamorphiques, etc. En somme, la remise en cause s'applique à toutes les dimensions du film.

*Lorsque tu écris le scénario, ça va de pair avec les choix techniques de réalisation ?*

Pas encore. Je bouscule d'abord mon rapport à la dramaturgie, j'essaye d'élargir mon horizon, d'écrire un scénario plus romanesque, moins une pointe sèche.

*Il y a quelque chose de paradoxal, en termes de récit, dans la référence au romanesque qui convoque une idée de continuité narrative, alors que c'est peut-être ton film le plus fait de pièces disjointes, qui recourt beaucoup aux ruptures, aux ellipses.*

Pour moi, le romanesque c'est d'abord là où circule l'hétérogène, il permet de raconter la société contemporaine en articulant cet hétérogène. Les grands romans sont faits de ça. De par leur nature, ils sont bien plus vastes et plus complexes, mais c'est cette mécanique-là qui m'a inspiré. Ensuite, il y a la question de la discontinuité et l'usage de l'ellipse – l'ellipse c'est par définition l'invisible, comment on joint deux choses en cachant une troisième. J'ai voulu aller jusqu'au bout de cette conviction qu'un

film doit être fait de visible et d'invisible ; que le romanesque contemporain doit être *ouvert*, dans le sens où il préserve des vides, il doit y avoir des pièces manquantes, car ces pièces manquantes vont être reconstituées par le spectateur qui complètera lui-même le récit. Au fond, il s'agit de l'appropriation du film par le spectateur.

Quand je parle d'inconscient, de poésie ou bien de romanesque, c'est dans un sens moderne, dans la mesure où ils mettent en jeu ce que sait le spectateur *moderne*, quant à ces questions. Je ne m'intéresse pas du tout à l'inconscient cinématographique dont les cinéastes font souvent usage, invoquant des réminiscences cinéphiles (toujours les mêmes, *Vertigo* étant la tarte à la crème) pour induire telle ou telle nuance, tel ou tel écho, dans l'imaginaire de leur spectateur. L'inconscient dans *Une nouvelle vie* est toujours en prise avec le vécu, avec l'humain. Et c'est par cette porte-là que chacun pourrait entrer. Enfin, ça, c'est la théorie.

*Dans tes quatre premiers films, on observe une évolution dans la construction des espaces qui les composent – à la fois les espaces sensibles, à l'image, et les espaces mentaux. Comme si tu passais chaque fois un palier. Une nouvelle vie explore des zones qui n'existaient pas dans tes films précédents.*

Avec *L'Enfant de l'hiver*, d'abord, j'en ai parlé, puis de façon plus affirmée dans *Paris s'éveille*, j'ai pris goût à l'utilisation des longues focales. Je vais de plus en plus loin. C'est très inhabituel dans le cinéma de l'époque, et dans le cinéma français en particulier. Avec *Une nouvelle vie*, je le systématise. Les longues focales ont un double avantage. D'abord, la caméra est loin des acteurs, y compris en gros plan, aussi en ont-ils moins conscience, ils sont plus naturels. On peut saisir à leur insu des nuances de l'intime. Avec une focale classique, l'acteur joue avec la caméra sous le nez, ça ne l'empêche pas de restituer des sentiments, des émotions, mais il ne s'oublie pas. Si la caméra est à cinq, six mètres, si elle est en mouvement, l'acteur est désorienté, il ne sait plus au juste où elle est, ni où est le cadre, large, moyen, serré, dans quel axe, donc il ne joue plus pour l'objectif. Il est livré à lui-même, il habite *tout l'espace*. C'est ce que je cherche. Une autre caractéristique des longues focales, c'est la façon dont elles rendent les arrière-plans flous. Elles isolent les visages, et les émotions qui s'y inscrivent, sur un fond abstrait. C'est exactement ce que je désirais, pouvoir passer de la figuration, du littéral, à l'intimité des personnages. Le film se joue là. J'avais le sentiment de commencer à trouver un chemin personnel à travers les subtilités de l'écriture cinématographique.

Mais ce n'est pas si simple. En tournant, je réalise que la caméra



Mitchell est vraiment très lourde. Et les optiques aussi, elles ont chacune sa boîte. Tu imagines le manque de souplesse quand il faut se déplacer... Par ailleurs – et je ne veux pas entrer dans un discours trop technique –, si l'on veut retrouver en Scope la texture des longues focales non-anamorphiques, il faut employer des focales plus longues encore. Ça m'a contraint à radicaliser mes choix d'optiques. Aussi, scène après scène, j'ai commencé à construire des espaces plus complexes. Ce qui implique des modifications structurelles, très au-delà de ce que je faisais auparavant.

*Qu'appelles-tu des modifications structurelles ?*

Le cinéma, c'est de la géométrie dans l'espace. Elle n'est plus depuis belle lurette déterminée par les valeurs de plan de la syntaxe classique, et leur agencement traditionnel par le montage. Ça, ça date d'avant même le zoom, qui, entre parenthèses, a toujours été honni par la cinéphilie classique : l'espace qu'il définit reste observé avec méfiance par la théorie de cinéma.

La syntaxe académique, dans un sens non péjoratif, est définie par des grosseurs de plan (plan large, plan américain, gros plan) et l'usage ou non du travelling et du panoramique, puisque la caméra portée n'a jamais été vraiment prise en compte non plus. La caméra portée est considérée comme documentaire, quelque chose de cet ordre-là. Comme tu l'imagines, ce n'est pas mon avis, dans la mesure où la caméra portée permet au contraire de concevoir des plans infiniment plus complexes car déterminés non par la logique restrictive de la machinerie mais par celle du corps humain et de sa chorégraphie. Un plan tourné à l'épaule est évidemment dessiné, mais selon un algorithme très différent de celui du travelling ou des valeurs de plan traditionnelles.

L'ancien système a été bouleversé par l'apparition des longues focales, et surtout par la possibilité de les utiliser *en intérieur* – plus la focale est longue, plus il faut de lumière, aussi la sensibilité accrue des pellicules a joué un rôle clé. Avant on ne s'en servait qu'en extérieur, parce qu'il y avait assez de lumière, et en général pour filmer des objets lointains. C'était le téléobjectif.

Cette combinaison de longues focales à *grande ouverture* et de pellicules sensibles est une évolution récente, on parle des années 1970, et même 1980. Les cinéastes ont désormais à leur disposition une gamme d'optiques bien plus large ; mais ce n'est pas le seul enjeu, car les focales nouvellement accessibles déforment l'espace, et le rendent irréel ; bref, elles inaugurent une dimension abstraite, absente du cinéma classique.

C'est difficile d'en parler sans être rasoir : le mélange de valeurs de plan dans la conception d'une séquence de film équivaut à la construction d'un espace. Admettons que la syntaxe classique est purement figurative, déterminée par l'intelligibilité. Elle date d'une époque où le cinéma parlant est un médium neuf, il faut lui donner quelques règles qui en régiraient l'arbitraire, qui permettraient au spectateur de s'y *retrouver*. Ces règles sont celles de la perspective monoculaire, celles de la *camera obscura*, celles de la vision en 2D, par un seul œil. En combinant les valeurs de plan et les places de caméra, on multiplie les points de fuite en les juxtaposant, un peu comme dans la peinture cubiste ; on réinvente l'espace : il devient élastique, par contraste avec celui du tableau, ou celui de la scène de théâtre. Mais il doit *toujours* rester intelligible. On s'approche ou on recule, selon le rythme de la séquence, on se déporte à droite ou à gauche. Les *règles de raccord*, raccords de regard, de costumes, le travail de la script en somme, font le reste. En particulier en maintenant la continuité temporelle – la caméra est de façon fluide, et continue, *partout en même temps*. Encore une fois, jusqu'à ce qu'advienne l'âge moderne du cinéma et que ces repères d'une autre ère soient remis en cause.

Je compare ce changement à celui qui, en architecture, est défini par le travail de Frank Gehry. Grâce à de nouveaux outils, il conçoit des surfaces impossibles à imaginer avec une règle et un compas. Elles sont d'une nouvelle nature, déterminées par des méthodes de calcul nouvelles. De la même manière, en systématisant l'usage des longues focales (abstraites) combiné à celui de focales plus courtes (figuratives), on détermine une déformation de l'espace, qui n'est plus réaliste mais à distance variable entre le réel et l'imaginaire. Distance redéfinie selon chaque scène en un espace chaque fois remodelé. C'est un rapport entièrement neuf à la géométrie du cinéma qui s'ouvre alors. Cette question est celle à laquelle tous les cinéastes se confrontent tous les jours, même s'ils ne le formuleraient pas exactement comme ça. Du point de vue de la théorie, le moins qu'on puisse dire est que ça n'a pas été beaucoup pensé. Bien que cette « nouveauté » ait bientôt trente ans.

*Quand tu t'es lancé dans ces expérimentations de prise de vues, et donc de mise en scène, tu avais des images de cinéma en tête ?*

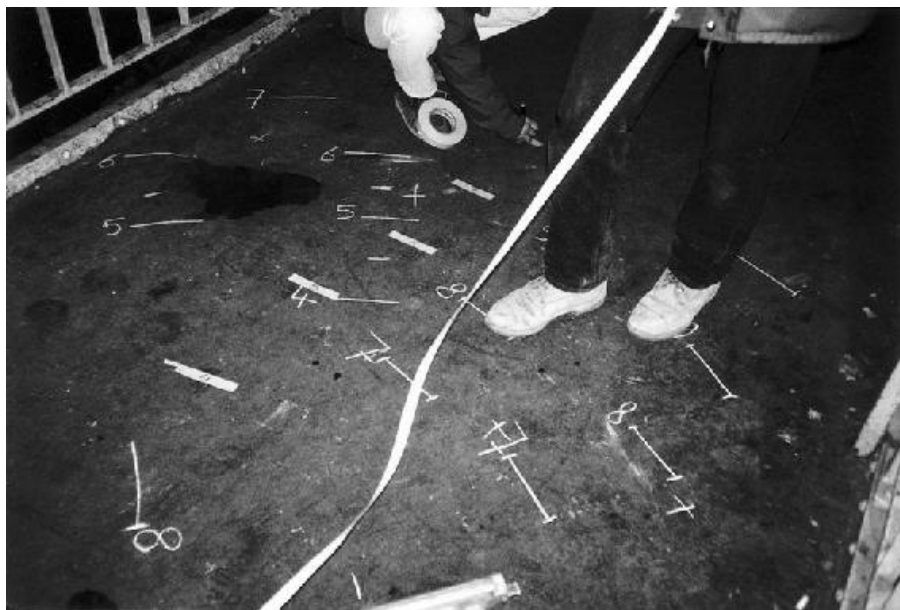
Pas vraiment. Je ne sais pas ce que je fais quand j'aborde le tournage d'*Une nouvelle vie*. J'ai l'impression de partir à l'aventure. Du point de vue technique, c'est le film le plus complexe que j'ai jamais fait. Élaborer des plans-séquences en Scope et en longue focale, constamment en mouvement, balayant le décor à 360 degrés,

donc en interdisant de poser des pieds de projecteur, donc en éclairant fatalement très peu, c'est un cauchemar pour l'assistant opérateur : la profondeur de champ est nulle, et la zone de netteté microscopique, le déplacement de la caméra impliquant de l'ajuster sans cesse. Denis Lenoir avait inventé un système d'éclairage par le plafond, exclusivement au néon. Les néons sont plus légers et donc plus faciles à accrocher en hauteur. Ça s'est banalisé par la suite, mais à l'époque c'était nouveau.

*L'ensemble est rendu encore plus difficile du fait des longs dialogues, il faut être avec des personnages qui non seulement se déplacent mais parlent.*

Certains comédiens, et souvent les meilleurs, ne sont bons qu'une fois, en général dès la première prise : c'est pourquoi je ne répète jamais, pour ne pas gâcher cette spontanéité. Donc si le plan n'est pas tout de suite parfaitement en place, si l'on n'est pas prêts à saisir l'instant, il y a peu de chances qu'il se reproduise. Aussi, on mettait un temps fou à préparer chaque plan, et le pointeur<sup>4</sup> avait des sueurs froides car on lui demandait souvent l'impossible, et sans aucun droit à l'erreur.

Le poids de la caméra interdisait le tournage à l'épaule. Il y a, si je me souviens bien, un seul plan en caméra portée dans tout le film, on l'a fait avec la petite Aäton 35 – sur laquelle on avait monté une optique Scope – et qui était terriblement bruyante, impossible à utiliser pour des plans sonores. Or, comme tu l'as noté, le film est très dialogué. Alors, pour certaines séquences, on n'a pas pu échapper au steadicam<sup>5</sup> (que je n'aime pas du tout) ; mais, la plupart du temps, on avait recours à de la machinerie. Trouver la légèreté ou la poésie spécifique à ce film impliquait quand même une lourdeur matérielle à laquelle je n'avais jamais été confronté. Les comédiens étaient obligés d'être dans des marques très précises, il y avait des repères partout sur le sol. C'était au centimètre près.



*La force du film tient en partie à une sensation de blocs, de masses d'espace-temps, même les corps des personnages et les caractérisations psychologiques ont un effet de masse, et le film joue sur les écarts entre ces blocs, leurs déplacements les uns par rapport aux autres, presque comme des plaques tectoniques. C'est une sensation très particulière, qui explique peut-être que le film a été mal reçu.*

Oui, le film a été mal reçu, mais c'est un autre chapitre. Ça a commencé à dérapier dès le tournage. Bruno Pesery s'est désolidarisé du film très tôt. Peut-être n'y a-t-il plus cru, pour des raisons qui sont les siennes. Je te rappelle qu'il n'avait pas profité du succès de *Paris s'éveille* qui était resté, pour lui, déficitaire. Sur le film suivant, il n'avait pas l'intention de s'enrichir, mais il était fermement déterminé à, cette fois, ne pas perdre d'argent. Peut-être a-t-il eu des mauvaises nouvelles alors que le film était déjà en production, je n'en sais rien, il ne me l'a jamais dit. Toujours est-il qu'assez vite j'ai eu beaucoup de pression pour supprimer des jours de tournage et couper des séquences, ce que je n'avais jamais fait auparavant et plus jamais depuis.

J'essaye d'être réglo dans mon rapport à la production. Je ne considère pas qu'un film a un coût et qu'ensuite c'est le problème du producteur de le financer. Je vois les choses à l'inverse ; le producteur finance le film, et on fait le film en fonction du budget dont on dispose. Je m'adapte. Le financement est la réalité du film, ce n'est pas au film d'être la réalité du financement. Je suis convaincu que c'est la méthode la plus saine. C'est pourquoi le

véritable scénario du film, celui avec lequel je construis ses équilibres internes, c'est le plan de travail. Le plan de travail hiérarchise l'importance des séquences. Parfois, mon assistant me met en garde : telle ou telle scène est impossible à faire en un jour. Ma réponse est toujours : oui, mais dramatiquement ça ne mérite pas plus d'un jour, alors on se débrouillera avec ce qu'on a. On la réduira, ou bien on la tournera différemment. Et on privilégiera telle autre séquence, plus centrale. Ça se joue en termes d'équilibre, de musique si tu préfères.

*Tu parles de la musicalité du tournage.*

Du tournage, oui. Des équilibres du tournage.

*Le tournage en lui-même est une sorte d'œuvre secrète qui a besoin de sa propre harmonie, et dont le déroulement engendre ce qui sera le film.*

L'algorithme du tournage, c'est-à-dire la façon dont on va résoudre ses problèmes pratiques en fonction du financement, ou plus souvent de l'absence de financement, détermine le film bien plus que le scénario. J'insiste : le vrai scénario du film, c'est le plan de travail. Je pense toujours en termes de plan de travail, et sans marge de manœuvre. Si pour telle ou telle raison je ne suis pas satisfait de ce qu'on a fait, il n'y a pas de filet, je ne me donne pas la souplesse de pouvoir le refaire le lendemain. Beaucoup de cinéastes le font, on a le droit de se tromper, ce n'est pas un luxe extravagant, et c'est pour le bien commun. Moi, je n'ai jamais disposé de ce luxe. J'ai fait mes films dans les cadres définis en préparation, en débordant néanmoins en fin de journée, avec ce que ça veut dire en termes d'heures supplémentaires, de surcoûts, et des conflits qui en découlent.

*Mais pour Une nouvelle vie tu n'as pas pu tenir cette manière de fonctionner.*

C'est le seul film où j'ai été confronté à un producteur qui en cours de tournage me dit : on va couper une semaine dans le plan de travail sur lequel nous nous étions pourtant entendus. Quand il m'annonce ça, j'ai du mal à voir comment je vais retomber sur mes pieds, comment sauver l'équilibre du film. Il y a une conception d'ensemble, et j'ai besoin de tous les éléments. Donc la pression a monté, rendant nos rapports de plus en plus difficiles, jusqu'à ce que Bruno Pesery raye unilatéralement la dernière semaine. Celle où l'on devait tourner les séquences les plus coûteuses, mais qui faisaient respirer les autres. Des plans aériens, un accident de moto,

les éléments dynamiques, rythmiques qui ouvraient les fenêtres d'un film dont la tonalité générale était à la claustrophobie et avait donc un besoin organique de cet oxygène-là. Je me suis retrouvé face à un problème insoluble.

Quand le producteur donne le sentiment de lâcher un film, d'en être absent, y compris avec une nuance d'hostilité, cela provoque une solidarité instinctive au sein de l'équipe, qui fait corps non pas tant autour du cinéaste qu'autour du projet. J'étais donc porté ou protégé lors du tournage, je n'étais pas seul, aussi n'en ai-je pas un mauvais souvenir, même s'il était constamment traversé par les mauvaises ondes du conflit qui l'a miné.

Dès le début du montage la question de la durée a pesé. J'avais pensé un film long, et peut-être très long, mais sans la confiance d'un producteur, qui n'y croit plus, ou alors à moitié, cela devient très difficile. La première version d'*Une nouvelle vie*, même sans les scènes manquantes, faisait près de trois heures. Dès lors, je me retrouve avec beaucoup de pression, dure, pas vraiment amicale, pour aboutir à un film qui ne dépasserait pas les deux heures. Comme tu peux l'imaginer, j'ai dû renoncer à beaucoup de choses pour finir par *resculpter* un film de ce format-là.

*On sent que tu gardes un souvenir amer et triste de cette expérience.*

C'est la seule fois où je me suis trouvé avec un producteur dans un conflit réellement dommageable au film. J'ai eu d'autres conflits, mais les films n'ont pas été atteints, il ne s'agissait jamais de la matière de l'œuvre. Là, c'est précisément de cette matière qu'il s'agit, face à un interlocuteur qui ne veut pas écouter ce que j'ai à lui dire, qui a tout simplement décidé de fermer les robinets. Moi, je n'ai pas de moyen pour rouvrir ces robinets-là. Quand Bruno Pesery a vu le premier montage d'*Une nouvelle vie*, il s'est levé et il est parti sans dire un mot. Bon. Sans doute anticipait-il le rejet qu'allait subir le film.

Aujourd'hui, je voudrais pouvoir reconstituer, pour une édition DVD par exemple, une version qui intégrerait certaines des séquences que j'ai été contraint de couper, non pour des raisons de dramaturgie mais pour des raisons de durée. Le négatif de ces scènes a été préservé, ce n'est pas difficile à faire. Sans doute retrouverait-on quelque chose du rythme du film que j'avais d'abord imaginé...

*Tu as aussi un regret sur la scène finale du film.*

Je ne revois jamais mes films, mais il se trouve que lors d'une rétrospective, il y a plus d'une dizaine d'années, j'ai revu celui-là. Et il m'est apparu comme une évidence que Tina (Sophie Aubry) ne devait pas revenir à la fin. C'est d'ailleurs ce que prévoyait le scénario. Mais à l'époque j'avais beaucoup hésité quant à la conclusion de ce très long plan-séquence. J'aimais l'idée que Tina parte et revienne à l'intérieur du même plan, sans coupure. Il y avait un mystère qui bouclait le film, y compris formellement. Mais, en le revoyant, son retour m'a mis mal à l'aise. J'avais l'impression qu'il était plus juste, et plus fidèle au film, de laisser Lise (Judith Godrèche) seule. C'est resté indécis jusqu'à la fin du tournage. J'en parlais avec Sophie, on s'interrogeait. Elle préférait revenir, à son avis le couple avec Constantin (Bernard Giraudeau) ne pouvait pas durer. Or, je trouve à présent que son retour donne une tonalité de film fantastique, de film d'épouvante, qui parasite le récit. Ce n'était pas la bonne note sur laquelle terminer. Avec la perspective du temps, je me trouve aussi très naïf d'avoir en quelque sorte mis sur la place publique un débat qui devrait se résoudre dans l'intimité de l'écriture et nulle part ailleurs.

Mais pour ce qui est de ces aménagements, il faudrait un éditeur DVD, et un producteur qui y soit favorable. Je n'ai aucune prise là-dessus, le film appartient à Bruno Pesery qui s'est opposé à toute édition DVD (il n'y a même pas eu de VHS !).

*Te souviens-tu de la manière dont tu avais choisi les acteurs, et surtout les actrices ?*

Je n'avais aucune image précise en écrivant. Même pas Judith (Godrèche) avec qui je venais pourtant de tourner. L'enjeu principal était de trouver Tina.

*Et de faire la paire.*

Oui, les deux sœurs, mais il fallait d'abord trouver Tina. J'identifiais trop Judith au personnage de Louise dans *Paris s'éveille*. Je n'arrivais pas à l'imaginer dans un rôle aussi éloigné. En fait, j'avais rencontré Sophie Aubry très tôt, quand j'écrivais encore ; j'avais demandé à Pierre Amzallag avec qui je travaillais alors sur le casting de mes films, de me présenter de très jeunes comédiennes – Tina avait dix-huit ans – non pas tant pour trouver mon interprète, c'était trop tôt, mais plutôt pour écouter des jeunes filles de cet âge et d'en nourrir mes dialogues. J'avais sympathisé avec Sophie à la fois naturelle et mystérieuse, elle avait aussi une sorte de malaise existentiel, de fragilité. Mais c'était encore une silhouette parmi

d'autres, indistincte.

Quand j'ai vraiment cherché, je me suis vite focalisé sur deux ou trois comédiennes, pas plus. Parmi lesquelles, et de façon imprévue pour moi, Sophie, la moins connue d'entre elles. En tout cas, la moins actrice, la plus étrange aussi. Sans doute était-elle également la plus éloignée du personnage que j'avais écrit, mais sa poésie tenait aussi à cela. Au pied du mur – et de façon un peu enfantine – je me suis demandé laquelle d'entre elles Bresson aurait choisi. Nul doute dans mon esprit : c'était Sophie.



*Sophie Aubry*

*Elle est magnifique dans le film. C'est étrange qu'on ne l'ait pas revue dans d'autres films.*

Plus tard, elle a publié un roman. C'est quelqu'un de très tourmenté. Elle n'a pas fait la carrière qu'elle aurait dû faire. Elle a une énigme, une sorte de grâce, assez rare. Une fois que je l'ai choisie, l'affrontement avec Judith avait un sens.

*Il y a un côté « étude », au sens pictural, la mise en regard de deux jeunes femmes, leurs visages, leurs corps, leur présence. C'est un enjeu qui suffirait à faire exister le film tout entier.*

Tu décris ce qui se joue dans leur confrontation. Il y aussi dans le film un rapport à l'érotisme, plus marqué que dans mes films précédents.



*C'est aussi ton premier film où il y a des scènes de sexe explicites.*

Oui, des scènes d'amour montrées de manière frontale. Je voulais sortir du puritanisme de mes premiers films. Je pensais à Bataille, tellement absent du cinéma de cette époque.

*Y compris une scène SM.*

Oui, voilà. Ce qui est à l'œuvre dans le film n'est pas glamour, mais plutôt du côté de l'érotisme.

*Pour toi, ce sont des situations compliquées à filmer ? Les scènes de sexe posent un problème particulier de mise en scène ?*

Oui et non. Oui, dans le sens où c'est toujours délicat car ça a à voir avec l'intime. Non, parce que ça transmet une intensité très communicative et qui irradie sur le reste du tournage, surtout quand c'est chorégraphié, comme ici. Je n'ai jamais perçu la représentation du sexe comme une difficulté, ça fait partie des choses de la vie : pourquoi ne pas les montrer ? Pas de raison de se prendre la tête avec ça. À partir du moment où les acteurs sont avertis, où ils ont lu la scène, tout est clair. S'ils ont des pudeurs, ce que je peux parfaitement comprendre, ils ne sont pas obligés non plus de s'engager. Pour moi, cette dimension fait partie du film, elle y est centrale. Dans *Une nouvelle vie*, c'en est un peu le cœur mystérieux. Donc, non, pas un problème, au contraire, c'est peut-être même ce qui nourrit le reste du film.

*On entend souvent dire que filmer des corps nus, et a fortiori des corps en train de faire l'amour, c'est l'épreuve de vérité de la mise en scène.*

Je ne le perçois pas comme ça. J'avais envie de sensualité, d'une présence des corps. Je ne me suis jamais intéressé à la pornographie – ennui sans fin – mais je me suis toujours intéressé à l'érotisme. Peut-être est-ce plus cérébral, mais aussi c'est une manière, par les images, par l'écrit ou par la poésie, de restituer quelque chose qui a à voir avec le trouble des sens et avec le désir, y compris dans ce qu'il a de pulsionnel. Je m'intéresse beaucoup plus à construire des situations qui mettent en jeu l'érotique, qu'à la question de savoir si on représente la pénétration ou pas, ce qui me semble un débat assez court. Comme celui de la transgression en général – ce sont des sujets de société avec ce que ça a d'assommant. Une fois la transgression accomplie : quoi ? On l'accomplit à nouveau. Et après, on l'accomplit encore ? Toujours un peu plus dévaluée. Jusqu'à ce qu'elle devienne parfaitement bien pensante comme c'est devenu le

cas. Filmer des gens qui font l'amour de façon plus ou moins trash, selon leurs préférences personnelles, qui ne me concernent pas, c'est devenu un épais lieu commun du cinéma d'aujourd'hui.

Plus il y a de pornographie, ou plutôt de revendication du *droit à la pornographie*, plus il y a de puritanisme dans la représentation du désir, des détours mystérieux du désir, qui sont la problématique de l'érotisme, à laquelle je suis bien plus sensible. J'ai toujours tenu à être très lisible, là-dessus.

*Lors de la publication d'un recueil de tes textes<sup>6</sup>, tu as rédigé un essai, Le Fil d'Ariane, où tu dis d'Une nouvelle vie que « ce film est la matrice de ce que je vais faire après ».*

Dans le sens où la rupture que je théorise, que je mets en œuvre dans *Une nouvelle vie* permet un dépassement, au sens dialectique, de mes films antérieurs... Quand j'achève *Une nouvelle vie*, quelle que soit la façon dont il sera reçu – et très vite je comprends qu'il va susciter malentendu, malaise, ce n'est pas la question – j'ai le sentiment, à tort ou à raison, que c'est ce que j'ai fait de plus audacieux... J'ai le sentiment d'avoir accédé à un territoire de cinéma neuf, même si j'ignore ce que je vais en faire.

À ce moment-là, je ne sais pas, et je ne peux pas savoir, que la véritable rupture est à venir. La rupture que j'ai voulue, c'est celle d'*Une nouvelle vie*, la rupture qui m'advient, c'est celle de mon film suivant, *L'Eau froide*. Parce que là, je change tout, radicalement, et cela me mène ailleurs encore, selon d'autres procédures, selon d'autres voies, et que je n'avais pas anticipées.

*Entre Une nouvelle vie et L'Eau froide se situe l'épisode de ton été à Formentera, en 1993, alors que tu pressens l'échec d'Une nouvelle vie. Tu écris un texte intitulé Des images hantées<sup>7</sup>, qui aura un rôle important dans ton parcours.*

Je m'interroge sur ma pratique du cinéma, sur ce que je fais, comment et pourquoi. J'en ai d'autant plus besoin que j'ai coupé les amarres avec la cinéphilie dont je suis issu, celle des *Cahiers*, et aussi avec toute autre forme de famille de cinéma ; j'ai l'impression d'être tout seul au milieu de *nowhere*. Avec néanmoins la conviction que cette *dérive* est pour moi la seule voie possible, également en tant qu'antidote aux impasses, aux conformismes du temps ; qu'il est précieux d'apprendre à être seul, que c'est le destin des artistes de l'être, aussi parce que les errements appartiennent de plein droit à leur parcours. Où qu'on aille, on ne peut pas faire l'économie de la *totalité* du chemin, y compris ce qu'il peut avoir d'ingrat.

Comme la théorie de cinéma d'alors ne me donnait aucun repère, j'ai eu besoin de les définir seul, comme je pouvais, de m'aventurer un peu à l'aveuglette sur le terrain où m'avait mené une pratique intuitive et que je n'avais jamais voulu interroger. De ce point de vue, *Des images hantées* a été un jalon important. J'en ai écrit l'essentiel de façon très spontanée, mais j'ai eu du mal à le finir, je ne m'en sortais plus ; je m'embrouillais dans la question de la dilution moderne de la cinéphilie, j'ai fini par couper toute la dernière partie. C'est un chantier de réflexion qui articulait mon intimité et le cinéma selon des termes qui me paraissaient peu usités, voire pas du tout, et qui a nourri toute l'évolution de mon travail.

Sur le moment, j'ai eu la velléité de le publier, mais étant donné la longueur du texte le seul lieu aurait été *Trafic*, hélas Serge Daney n'était plus là et je me sentais très loin de la revue universitaire que c'était devenu... Quand Serge m'a envoyé le premier numéro de *Trafic*, il l'a accompagné d'une carte disant « Cette revue est aussi la tienne, sache que tu es chez toi, etc. ». Quand il n'y a plus eu Serge, je n'ai plus considéré que c'était *chez moi*. J'ai tout de même eu la tentation d'envoyer le manuscrit à Jean-Claude Biette<sup>8</sup>, que j'estimais. Et puis, je me suis dit non, ça ne va pas l'intéresser, il ne va même pas comprendre de quoi ça parle. Donc il est resté dans mes tiroirs. Et j'ai attendu 2009, seize ans, avant de le publier, mais c'est longtemps demeuré le socle théorique de mon cinéma.

*C'est un peu « bilan et perspective », une mise au point pour toi-même de ta situation et des conditions pour continuer.*

J'ai eu besoin, par l'écriture, de comprendre où j'en étais, pourquoi j'avais fait ça et pas autre chose. C'était vital, comme lorsque tu pars à l'aventure. Quand je fais *Une nouvelle vie*, difficile de ne pas comprendre que je suis sorti de l'« espace autorisé » du cinéma d'auteur français. Je ne sais pas bien pourquoi, ni comment, ni selon quelles voies, mais le fait est que je suis à un endroit où personne n'a envie de me suivre. J'ai l'impression d'avoir pris un maximum de risques, et je viens d'une culture où l'on considérait qu'il y avait une sorte de prime à cela... Cela déterminait même mon approche du cinéma : si tu essayes des trucs, même bizarres, on te sera au moins reconnaissant de ta tentative. Là, je me trouve face à l'évidence que finalement ça n'intéresse plus. C'est pourtant un monde pas si différent de celui d'Antonioni, disons, et pour prendre un exemple illustre. Je ne me compare pas à lui, je dis juste qu'*a priori* il n'y a pas de raison d'être désorienté sur le territoire où je situe mon film.

Néanmoins, je me retrouve nulle part. Je ne te parle pas de l'industrie, le film est fait contre l'industrie, mais le sol de ce qui en constituait l'alternative s'effrite sous mes pieds. Ça mérite de s'interroger, de mettre en cause les valeurs mêmes sur lesquelles on se fonde. J'aime écrire. En général, je le fais avec plaisir. Quand j'ai rédigé des textes plus longs, des petits livres, je l'ai plutôt fait dans des moments de tranquillité, d'équilibre, de paix. Celui-là, non, je l'ai écrit dans un moment de doute, de malaise.

*Vingt ans plus tard, tu en parles avec un certain détachement mais le rejet d'Une nouvelle vie a été traumatisant ?*

Oui, bien sûr. C'est douloureux dans le sens où je me dis que je n'aurais pas dû faire ce film. Pas parce qu'il ne marche pas, mais – et c'est le terme que tu as employé – parce qu'il y a rejet, voire phobie.

*C'est bien d'en parler avec une sorte de courtoisie souriante vingt ans après mais il faut quand même dire que c'est très violent, et qu'il est question de la souffrance.*

C'est intolérable... Enfin, c'est intolérable... Il ne faut pas exagérer ! Beaucoup de cinéastes sont confrontés à ça... Ce n'est pas que je ne l'avais pas anticipé, on est toujours à la fois optimiste et pessimiste ; mais disons que l'incompréhension est radicale, autant vis-à-vis de ce que j'ai fait que de ce que je voulais faire. Ce n'est pas tant qu'on juge le film raté, il pourrait être réussi, d'ailleurs il l'est, en partie, c'est juste qu'on ne veut pas de ça au cinéma. C'est en somme la totalité de sa démarche qui est niée, et l'espace même où il se situe.

Ce n'est pas sans conséquences. Ma relation avec Bruno Pesery ne s'en remettra jamais, même si nous avons fait un autre film ensemble. Il y a aussi la presse qui m'avait beaucoup soutenu jusque-là, et qui se trouve pour le moins déçue par l'évolution de mon travail – remarque, elle n'a pas fini d'être surprise... Autant la rupture avec les Cahiers après Paris s'éveille avait été salubre, même si c'était violent, autant cette fois, c'est froid et stérile.

Il fallait que je sorte la tête de l'eau. Dans le contexte, il est inimaginable d'envisager un film qui ressemblerait ne serait-ce que vaguement à *Une nouvelle vie*. Alors, je repense à un projet d'adaptation littéraire que je diffèrais depuis un moment, *Les Destinées sentimentales* de Jacques Chardonne que j'avais lu un ou deux ans auparavant en vacances au Maroc, et qui m'avait

passionné. J'en avais parlé à Bruno Pesery, au-delà de nos différends le projet l'intéresse, pour plusieurs raisons, dont le rapport au protestantisme. Moi, j'ai l'impression que le seul espace qui me reste c'est de faire un film plus classique, au sein de l'industrie, avec des moyens, avec des vedettes ; et le roman de Chardonne est construit autour de deux rôles très forts.

*Mais ce n'est pas là que tu as trouvé la ligne de fuite que tu cherchais.*

*Une nouvelle vie* est terminé avant l'été 1993, on le montre au sélectionneur de Venise, qui n'en veut pas, ce n'est pas bon signe. D'ailleurs, le film aura une carrière internationale quasiment nulle. Quand il sort en octobre, c'est un échec, mais tous les voyants étaient déjà au rouge, je me souviens d'une tournée en province avec Sophie Aubry, les salles vides, les spectateurs indifférents ou hostiles, enfin, la déprime. Par chance, et c'est ce qui me permet de m'en sortir, j'ai déjà écrit *L'Eau froide*, très vite, entre août et septembre, et j'ai commencé à le préparer. C'est le soir même de la sortie d'*Une nouvelle vie* que mon décorateur, François-Renaud Labarthe, me montre les photos de repérage de la ruine où nous finirons par tourner la fête nocturne de *L'Eau froide*.

Cela faisait bien longtemps, deux ans, plus, que Chantal Poupaud, que je connaissais surtout comme attachée de presse, m'avait proposé de participer à un projet collectif de petits films de cinquante minutes destinés à la télévision, et tournant autour de l'adolescence, de la musique qu'on écoute à cet âge, sur laquelle on danse. Je lui avais tout de suite donné mon accord. Je crois bien avoir été parmi les tout premiers, avec Jean-Claude Brisseau, qui *in fine* n'a pas participé à l'entreprise. Entre-temps, après de nombreuses vicissitudes, la série avait pris forme, Chantal avait (presque) complété son casting de cinéastes et avait surtout trouvé des producteurs, Georges Benayoun et Paul Rosenberg. Leur société, IMA, travaillait pour la télévision, ils faisaient des séries pour enfants, des documentaires. Ils avaient apporté le projet à Arte et Pierre Chevalier<sup>9</sup>, qui était responsable des fictions, leur avait donné un feu vert. Du coup, et de façon inespérée, ça avait pris une réalité concrète.

*Tu avais retrouvé le plaisir d'écrire pour ce scénario ?*

Je ne l'ai jamais perdu, mais c'est vrai que l'écriture d'*Une nouvelle vie* avait été un processus complexe, tortueux, pour aboutir à un scénario peut-être trop littéraire. Tandis que *L'Eau froide* s'est un peu écrit tout seul. J'avais promis un texte à Chantal, plutôt bref,

je l'ai rédigé vite, simplement, la fable autour de laquelle il est construit s'est imposée dans l'évidence. D'emblée, le film était sous le signe de la légèreté. Sur *Une nouvelle vie*, j'avais travaillé avec des comédiens connus, c'était différent des jeunes gens dont j'avais l'habitude presque exclusive, il y avait la lourdeur technique, un producteur angoissé... En somme, j'avais sur le dos toute cette pesanteur du cinéma, de l'industrie, de sa névrose. Faire un film court avec des ados, à toute vitesse, avec un budget verrouillé, sans enjeu commercial, c'était une libération. Et puis l'occasion d'aborder un registre neuf, celui de l'autobiographie, un peu rêvée, certes, mais assez véridique au fond.

*Dès la scène d'ouverture, celle des frères avec la nounou hongroise, pour qui connaît ton histoire personnelle...*

Oui, en effet, c'est littéral. Donc, je fais quelque chose que je n'ai jamais fait, dans un format que je n'ai jamais utilisé, le Super 16, avec une caméra ultralégère, propice au travail à l'épaule. À l'extrême opposé du Scope et de la Mitchell. Je tourne avec des adolescents, comédiens non professionnels pour la plupart, sans maquillage, sans coiffure... C'est la Nouvelle Vague ! Ou Dogma avant l'heure, comme tu veux ! Je comprends tout de suite combien cette légèreté, cette liberté m'avaient manqué.

*Cette légèreté est liée aussi au fait qu'il s'agit d'un projet pour la télévision.*

En partie. Ça ne m'a jamais intéressé de faire de la télévision. Ce qui me plaît, depuis le début, c'est de retrouver l'ambiance des années 1970, à travers, aussi, une forme de cinéma *underground*. Le projet sera un laboratoire, et il en sortira deux films. L'un sera formaté selon la commande, mais l'autre sera un long-métrage expérimental destiné au cinéma. Ou plutôt aux festivals. Cela se formule de la façon suivante, et j'en avertis tous les partenaires : sans sortir de l'enveloppe fermée d'une fiction télé, il y aura deux versions. Et le budget intégrera la postproduction de l'une et de l'autre, y compris le gonflage en 35 mm du long-métrage. Cela implique de solides restrictions partout ailleurs, un tournage extrêmement bref, quatre semaines, et une économie de guerre sur tous les postes. J'y parviens grâce à la complicité de Sylvie Barthet, la directrice de production du film, que je rencontre à cette occasion et qui deviendra l'une de mes plus proches collaboratrices. Le défi de tourner – ou plutôt d'apprendre à tourner – un film aussi vite avec un budget aussi réduit est très excitant. Aussi parce que ça peut être la clé de ma liberté à venir. Si je sais faire un film dans des

conditions pareilles, je ne serai plus jamais otage du système, de l'avance sur recettes, etc. Et puis qui a su filmer les années 1970 ? Philippe Garrel, dans une économie de misère. Peut-être y avait-il un rapport entre l'époque et cette pauvreté assumée, désirée même.

Donc, initialement, je pense en termes de cinéma expérimental. Il y aura une narration, des personnages, bref le scénario que j'ai remis aux producteurs et qui me servira de fil conducteur. Mais pour le long-métrage, je prolongerai les durées, je me laisserai porter par les images, les lieux, les situations, je m'attarderai sur les visages, dans le meilleur des cas ça sera du Warhol, et tant mieux puisqu'il est un peu l'âme de cette époque. Mais je n'ose pas envisager une sortie en salle autrement que symbolique.

*Le style de prises de vue est très différent.*

Grâce à la légèreté du 16 mm, je peux utiliser plus facilement la caméra portée. Jusque-là, je ne l'avais pas beaucoup fait. Ça veut dire que je pense les plans d'une façon différente, ils deviennent plus complexes, plus chorégraphiés. En général, on dit « caméra portée », mais « plans chorégraphiés » serait plus juste. Je dessine des plans déterminés par les positions ou la souplesse d'un outil très particulier, le corps humain, selon les termes que j'ai essayé de te décrire plus tôt. Le paradoxe du travail formel sur *L'Eau froide* tient à ce qu'on a eu quatre opérateurs différents ; les conditions du tournage étaient difficiles, on filmait surtout en extérieur, souvent de nuit, durant un mois de décembre où il faisait un froid abominable. Plus une épidémie de gastro-entérite. J'avais un bulletin de santé tous les matins pour savoir qui était là ou pas... Un soir, je vois Denis Lenoir assis sur un caillou, décomposé, qui me dit un truc du genre « Continue sans moi », comme dans les films de guerre. On était en plein tournage de la séquence la plus importante, la fête nocturne. Le soir même et le lendemain, c'est son assistant, Pascal Lagriffoul, qui a pris le relais, il est d'ailleurs bientôt devenu chef opérateur. C'est lui qui a tourné les plans du feu, en particulier. J'appréciais beaucoup Pascal, mais je n'aimais pas la logique hiérarchique selon laquelle je devais poursuivre avec lui. Aussi je suis allé chercher un ami, Pascal Ridao, que je connaissais du temps où nous faisions des court-métrages, et c'est lui qui a fini cette longue séquence. Puis Denis est revenu pour la dernière partie, dans les gorges du Tarn. Mais il manquait toujours un plan, celui où Gilles lacère les sièges du RER, on était tributaires de la disponibilité d'une rame d'époque. Et c'est un nouvel opérateur, Antoine Roch, qui l'a fait parce qu'aucun des autres n'était libre...



*Cette légèreté, et même ce côté bricolé, participent de la réussite du film.*

Oui, il y avait une forme d'insouciance, y compris du côté de la production. C'est le bon côté de la télé. Arte a acheté la collection, c'est une série de cases à remplir. Du moment que ça se passe dans les délais et dans le budget, il n'y a pas trop d'enjeu, et certainement aucune angoisse. Et puis, surtout, je n'avais pas la pression d'un producteur anxieux, comme au cinéma. Georges Benayoun est très sympa, je l'appréciais beaucoup, mais il a dû passer deux fois sur le tournage. Il avait délégué la responsabilité de la série à son assistante, Françoise Guglielmi, qui en a été la véritable cheville ouvrière et avec qui je m'entendais très bien. J'ai fait le film sans me poser la question de savoir s'il allait être un succès ou pas, s'il serait compris ou pas. Si c'est raté, personne ne le verra, tant pis, ça disparaîtra dans le flux télévisuel, et si c'est un peu bien, des gens le verront, tant mieux, et puis voilà. Pour moi, c'est un peu des vacances.

*C'est peut-être la sensation que tu en gardes mais, quand on voit le film, il est clair qu'il n'est pas fait par-dessus la jambe, il y a des choix de mise en scène, une écriture très affirmée, même si c'est du côté de la légèreté, ne serait-ce que des mouvements d'appareil qui ne se résument*



*pas au fait que la caméra n'était pas lourde à porter.*

Tu as raison, ça va de soi. Moi, je suis obsédé par la légèreté parce que c'est ce que je cherchais, sans tout à fait le formuler, et que j'ai enfin trouvé avec ce film-là... un tournage bref, en extérieur, avec de très jeunes comédiens, ce que ça avait d'immédiat, de sain. Mais du point de vue de la forme, l'essentiel du film est construit en longs plan-séquences où se définit un lyrisme neuf pour moi, en rapport avec la jeunesse, la nature. Après *Une nouvelle vie*, à bien des égards un film d'intérieur, je filmais la forêt, la nuit, l'eau, le feu, les éléments. J'allais à la rencontre d'une forme de poésie absente de mon cinéma jusqu'alors. Et ce qui est en jeu, souterrainement, c'est la réconciliation avec l'adolescent que j'ai été. J'avais l'impression de m'être construit en réaction contre lui ; je le trouvais immature, pétri des naïvetés idéologiques de son temps, et même de son mauvais goût, celui des hippies qu'on honnissait lorsque j'étais devenu un jeune adulte à l'avènement du punk. Avec *L'Eau froide*, je reviens vers lui, et d'une certaine façon je me réconcilie, mais ce n'était pas un chemin facile.

*On sent une tendresse dans la réalisation elle-même, une douceur par rapport aux visages, plusieurs plans ressemblent à des caresses. Comme si en filmant tes personnages tu leur disais : « Pas besoin de faire quelque chose, juste je te laisse exister. Ça va. »*

Dans *Une nouvelle vie*, j'avais voulu instaurer un nouveau rapport au temps, mais le temps d'*Une nouvelle vie* est très habité, il est dense. Dans *L'Eau froide*, c'est l'inverse, le temps est distendu, je pars d'un scénario *a priori* trop court pour un long-métrage. Quand j'aborde le film, je sais que j'ai de l'espace pour observer, pour me poser, et aussi pour trouver, selon des voies bien plus naturelles, la sensualité que je cherchais déjà dans le précédent film. Ce que je force un peu dans *Une nouvelle vie* se produit de façon organique au sein de *L'Eau froide* et irradie en effet sur tous les personnages.

*Le personnage de Christine, interprété par Virginie Ledoyen, est à la fois réel et symbolique, elle est une adolescente du début des années 1970 et elle est la révolte, la rupture, le refus des conventions. Cette recherche d'un double statut, réaliste ou narratif et métaphorique ou symbolique chez un même personnage est aussi quelque chose que tu avais travaillé dans *Une nouvelle vie*, sous les auspices du conte de fées.*

Oui, Christine glisse de l'un à l'autre, ou plutôt l'un et l'autre se superposent constamment, c'est le sujet du film. Comme Maggie sera à la fois elle-même et Irma Vep. C'est en cela qu'*Une nouvelle*

vie est la matrice de beaucoup de choses qui trouveront leur vrai sens dans mes films ultérieurs, mais sur un autre mode.

*C'est marginal par rapport à ce qui est au cœur du projet, mais tu abordes aussi la tentation, ou au moins l'hypothèse du terrorisme, avec l'histoire des explosifs.*

Ça n'a rien à voir avec le terrorisme. Et c'est toujours une source de malentendus. C'est une anecdote de mon enfance que j'essaye souvent d'intégrer dans l'un ou l'autre de mes scénarios, et puis je finis par y renoncer. Ici, elle n'existe plus qu'en tant que trace. Mon voisin et ami d'enfance, Jean-Marc, un peu plus âgé que moi, était passionné de chimie. Ensemble, on fabriquait des explosifs, on mélangeait avec du sucre le désherbant qu'employait par bidons son grand-père pour l'entretien des pelouses de leur propriété. Tu mettais la préparation dans un tuyau dont tu avais écrasé les deux bouts, tu allumais la mèche, ça produisait une sérieuse déflagration. Plus tard, Jean-Marc a découvert qu'en ajoutant de la poudre d'aluminium, on accélère considérablement la réaction et on obtient un explosif bien plus puissant. C'était notre activité du week-end, on fabriquait des machines infernales de toutes sortes, on les enterrait dans les bois et on les faisait sauter, les gens du village se demandaient ce que ça pouvait être. Bref, on trouvait ça très drôle, tu imagines bien que ce n'était pas exactement l'opinion de nos parents. J'ai souvent envie de le raconter, et puis je me dis que ça n'a pas beaucoup d'intérêt. C'est des trucs de mômes, ça a plus à voir avec *La Guerre des boutons*. Mais c'est vrai qu'un jour Jean-Marc, qui était élève à Louis-le-Grand, a acheté à un pote de la dynamite sans doute volée sur un chantier. Il était carrément revenu avec des bâtons de dynamite, une boîte de détonateurs et un rouleau de cordeau Bickford ! Donc on a commencé à jouer avec de la dynamite. Ça devenait chaud. Je m'en suis servi dans *L'Eau froide* mais cela ne renvoie pas du tout au terrorisme, c'est plutôt un adieu à l'enfance. Gilles transmet la dynamite à son petit frère et part vers son destin, rejoindre Christine.

*Un des aspects importants du film, c'est tout le rapport à la musique, la musique de l'époque.*

J'ai un rapport très éclectique à la musique. À toutes les époques, y compris celle qu'évoque le film, j'ai écouté des choses très diverses, réunies sous le label générique de *pop* ou de *rock*, et sans cohérence particulière. J'aurais beaucoup de mal à les réunir dans un film.

Le principe proposé par Chantal Poupaud était simple : les tubes sur lesquels vous avez dansé à seize ou dix-sept ans, vos premiers émois amoureux et le slow de cet été-là. Je n'étais pas très concerné. J'écoutais plutôt des morceaux de quinze minutes sur lesquels on ne dansait pas, des trucs planants, ou agressifs, ou déstructurés, ou les trois à la fois. Dans *L'Eau froide*, on ne peut pas dire qu'on danse beaucoup, ça ne se faisait pas, ce n'était pas dans la culture.

Aussi, pour choisir la musique, je me suis contenté de définir la période : 1972, décembre, puisqu'on tournait en décembre... J'ai cherché ce qui était sorti autour de ces dates et j'y ai pioché ce que je préférais. Cela dit, ça produit une coupe réellement troublante et qui éclaire une époque difficile à saisir. D'ailleurs, peu d'auteurs s'y sont attaqués, parce qu'elle est indécise, l'ancien s'essouffle et le nouveau en est encore à ses balbutiements. C'est un peu un no man's land. Ainsi, tu as simultanément le premier single de Roxy Music et des albums tardifs de Donovan ou de Leonard Cohen. Avec *Cosmic Wheels*, Donovan, passé de mode, essaye de surnager dans un environnement *prog rock*, où il n'a plus sa place, c'est par ailleurs un très bon disque. *Songs of Love and Hate*, d'où j'ai extrait *Avalanche*, est le quatrième disque de Leonard Cohen, sans doute le plus beau, mais certainement pas celui qui a le mieux marché. On l'écoute, mais la vague est retombée, ce n'est plus *Songs From a Room*. Roxy Music, avec *Virginia Plain*, incarne le renouveau ; c'est les tout débuts du *glam rock* qui, quelques années plus tard, servira de modèle au punk. J'aurais aussi bien pu utiliser *Sufragette City* de David Bowie, un autre morceau prémonitoire exactement contemporain de *L'Eau froide*.

*Et puis il y a aussi Knocking on Heaven's Door et son côté crépusculaire.*

C'est en effet une chanson lugubre, on la fait souvent écouter lors des enterrements. Sur le même mode, il y a aussi Nico, la chouette de Minerve qui prend son envol au soir d'une époque. Mon regard sur ces années, ou plutôt ma réflexion, au sens abstrait, théorique, passe avant tout par la musique, j'en étais très conscient quand je faisais le film, c'en est même le noyau. La poésie propre à ces chansons et leur juxtaposition relevait du *détournement* au sens de Debord, elles dépassaient le propos de la fiction et m'ouvraient la porte d'une forme de méta-cinéma. Il y a quelque chose d'essentiel au film qui se révèle subliminalement à travers la musique.

*Tu fais aussi le choix, assez rare au cinéma, de faire entendre en entier une chanson, Me and Bobby McGee, qui, chantée par Janis Joplin, est*

*aussi un morceau « crépusculaire ».*

Si crépusculaire qu'il est même posthume ; Janis Joplin – l'Amy Winehouse de son temps – était déjà morte quand est sortie cette magnifique version du classique de Kris Kristofferson. Encore une fois, le principe même du film autorisait de faire durer les plans et les chansons. Nulle contrainte de dramaturgie, et surtout aucune angoisse de la durée. Au contraire, il y avait une plénitude de la durée, comment elle se chargeait, et de façon très singulière, des émotions à l'œuvre dans ces chansons. Dans toute cette partie nocturne du film, entièrement construite de façon musicale, les chansons sont le scénario, elles se substituent à lui.

*Les chansons étaient jouées sur le plateau ?*

Oui. Je ne le fais jamais, mais là ça avait un sens, j'avais besoin de cette interaction. Pour des raisons semblables, je tenais à ce qu'on entende une première fois *Virginia Plain* à la radio anglaise, lointain, brouillé, avec la frustration qu'on pouvait en ressentir à l'époque. Et le retrouver plus tard, à la fête, joué à plein volume. Il fallait tout ce temps pour que le disque parvienne jusqu'à eux, ce n'était pas instantané comme aujourd'hui.

*Dans quelle mesure la séquence de la soirée, qui est presque un film en soi, et qui donne un grand sentiment de liberté, était-elle prévue ? Quel degré de contrôle avais-tu sur son tournage ?*

Je ne sais jamais vraiment ce que je vais filmer, ni comment, avant le matin même. Je ne me rappelle plus exactement comment j'ai procédé en l'occurrence, mais j'ai en tout cas dû m'adapter au lieu où j'ai tourné et qui était bien différent du point de vue de sa structure, de ses circulations, et de ses perspectives, de ce que j'avais imaginé en écrivant. Plus complexe, plus riche aussi.

Il me semble qu'on avait dû décider arbitrairement qu'on filmerait la séquence en tant de jours, une semaine, je crois, sachant que d'emblée on la favorisait par rapport au reste du film pour lequel nous disposions d'autant moins de souplesse. À moi, ensuite, de faire de ce temps le meilleur usage. Sachant que les choses se jouaient d'un jour sur l'autre en fonction de ce qu'on avait fait ou pas, de ce que j'avais observé, et qui s'intégrait au fur et à mesure au film. Par exemple, je ne crois pas que le long travelling de l'aube figurait dans le scénario, en tout cas pas sous cette forme, c'est plutôt la vue depuis la ruine sur le paysage en contrebas, invisible jusqu'au lever du jour, qui me l'a inspiré. De même, le feu n'avait pas l'importance que le tournage lui a donné. C'est en voyant la

hauteur des flammes du brasier qu'avaient allumé les artificiers du film à l'aide de rampes à gaz que j'ai compris tout son potentiel dramaturgique. C'est important quand on dirige une scène de groupe. Il faut qu'il y ait un événement plus intéressant que la présence de la caméra. Le feu et l'excitation de l'alimenter à l'aide de vieux mobilier, portés par l'énergie d'*Up Around the Bend*, aimantait les adolescents et leur faisait oublier le film. D'où la tonalité documentaire de ces plans que j'ai inventés sur le tas, ou plutôt qui se sont naturellement imposés à moi. Je dois dire que c'est en assistant à l'ultime projection de rushes, après le tournage, au Club 13, avenue Hoche, pratiquement seul, autant que je me souviens, que j'ai réalisé la force de ces images de flammes. Je les regardais en me disant : « C'est moi qui ai fait ça ? » J'ai eu pour la première fois le sentiment que, dans le processus de sa fabrication, *L'Eau froide* avait largement débordé la modestie de son projet initial.

Par ailleurs, la séquence est bien sûr très dessinée. C'est un mélange acrobatique de machinerie et de plans à l'épaule qui lui donnent sa structure musicale. Il y a des accélérations et puis des digressions, des ouvertures et des fermetures. Il y a des moments où le récit s'emballe et puis d'autres où on l'oublie au profit de la contemplation, de longues plages muettes. C'est très construit, très précis. Tu es obligé, surtout quand tu travailles à l'épaule. Mais je me réserve toujours une marge d'improvisation, encore timide sur ce film, et qui ne fera que s'accroître. Et puis j'avais les chansons, je devais penser à leur architecture, à leur durée, pour concevoir mes plans.

*Comment as-tu choisi les interprètes ?*

Pierre Amzallag était un ami, il faisait partie du tout petit noyau de mes proches collaborateurs. C'est le premier directeur de casting avec qui j'ai travaillé. C'était sur *Paris s'éveille*<sup>10</sup>. On voit Pierre dans *L'Eau froide*, en employé à la quincaillerie du père de Christine. Sa mère aussi est dans le film, c'est l'infirmière à la maison de repos. Le père de Luc Barnier fait le médecin-chef... On avait envie de ce côté familial.

Le casting des adolescents a été long et complexe, évidemment. On a vu beaucoup de monde, on a fait plusieurs séries d'essais. C'est l'éternel problème, faire du casting sauvage à la sortie des lycées, des concerts, trouver des nouveaux visages, des jeunes qui aient à la fois un naturel, une spontanéité, et qui ne soient pas tétanisés par la caméra. C'est toujours un casse-tête.

*On voit un peu de cette recherche sur les bonus du DVD du film – DVD d'ailleurs dédié à Pierre Amzallag. Parmi les résultats de cette recherche figure Virginia Ledoyen, pour qui ce film va marquer un tournant.*

Virginie était l'évidence absolue. Mais j'ai longtemps résisté à cette évidence. D'abord, parce qu'elle avait joué enfant, y compris des premiers rôles. Et je voulais des interprètes aussi vierges que possible de toute expérience cinématographique. Je craignais qu'elle soit déjà trop actrice. Et puis je la trouvais trop jolie. Dans mon esprit, Christine était plus ingrate. Je craignais que la beauté de Virginie ne rende le film conventionnel, moins rugueux si tu préfères. À dix-sept ans, elle avait déjà un rayonnement, une maturité, une intelligence du cinéma hors du commun. J'ai tout de suite eu la certitude qu'elle deviendrait une star.

J'ai fini par admettre que mes préventions étaient absurdes en regard de ce qu'elle apportait de magique au film. En regard de la façon dont elle a habité ce rôle. C'était un mauvais débat entre moi et moi, si j'avais suivi mon instinct, le casting de Christine aurait été bouclé en dix minutes.

*Dans la distribution, il y a aussi nombre de visages connus qui jouent les parents.*

Je connaissais Jackie Berroyer depuis longtemps, je ne me souviens plus trop par quel biais, je me demande si je ne l'avais pas rencontré à *Charlie Hebdo*, ou alors aux Bains Douches... Enfin, on se croisait souvent, à une époque où il n'était pas acteur, et moi pas encore cinéaste. László Szabó, qui joue le père de Gilles, avait participé à l'un de mes courts-métrages ; la Hongrie, la Nouvelle Vague, Godard, pas besoin de te faire un dessin. La nouvelle rencontre, ça a été avec Jean-Pierre Darroussin, alors peu connu, mais qui m'avait fait beaucoup rire dans un film de Jean-Marie Poiré, *Mes meilleurs copains*.

*Dirais-tu que L'Eau froide est un film anti-68, dans le sens où tu dis que Désordre est un film anti-rock, c'est-à-dire pas contre le rock en général, mais porté par l'idée qu'à un moment il faut en sortir, aller ailleurs.*

Non. On ne peut pas dire ça. Par ailleurs, *Désordre* n'est pas tant un film anti-rock qu'anti-culture rock. En se généralisant, en devenant non plus marginale mais omniprésente, médiatique, elle a perdu son âme. *L'Eau froide* est imprégné des valeurs de l'époque, la liberté, l'inconscience, le refus du matérialisme, la foi en la rébellion, en la destruction, toutes issues de Mai 68. C'est au contraire l'évocation poétique de sa résonnance...

Aujourd'hui, tu es mon interlocuteur pour cet ouvrage, mais ce dialogue dure depuis longtemps, comme notre amitié. Je me souviens bien du texte que tu avais écrit sur *L'Eau froide* dans *Le Monde* quand tu étais responsable des pages cinéma. Certainement le plus personnel, le plus en osmose, qui ait été écrit sur ce film à sa sortie.



*Les polaroids que je faisais lors des entretiens pour le casting des adolescents dans  
L'Eau froide*



Ce qui est troublant pour moi, avec le recul, c'est de ne plus le dissocier de ma propre adolescence. C'est comme un film des années 1970. Enfin, il aurait pu être tourné dans les années 1970, il peut faire illusion, c'est peut-être ce qui m'est le plus précieux. Bien sûr, au cœur de la tourmente, il aurait été difficile d'avoir le même recul, de ressentir la même mélancolie, celle de l'écoulement, et de l'effacement, d'un moment aussi fragile.

*La collection « Tous les garçons et les filles » a créé, de facto, un effet de collectif. Au moins aux yeux des médias et du public qui s'intéressent à ces questions, elle a rapproché une série de noms de réalisateurs, même s'ils ne sont pas de la même génération. Chacun parle de la sienne.*



*Comment as-tu vécu cet effet de groupe, toi qui avais éprouvé un sentiment d'isolement ?*

Ça ne s'est pas exactement passé comme ça. Il me semble que ces affinités étaient évidentes bien avant cette collection, ou plutôt que cette collection s'est construite autour de ces affinités. Après, chacun a fait son film dans son coin, c'est toujours comme ça.

L'effet dont tu parles, c'est plutôt celui qui s'est cristallisé, durant la seconde moitié des années 1990, autour d'IMA Films, et dans le sillage de la collection. J'appréciais beaucoup la nonchalance bienveillante de Georges Benayoun et la façon dont il a laissé carte blanche à Françoise Guglielmi pour créer au sein d'IMA une structure parallèle, Dacia Films, destinée au développement de films d'auteur à petit budget ; sa politique d'édition était fondée sur la liberté et le respect des cinéastes. Aussi Dacia a été pour moi, et pour quelques autres, une famille d'accueil, et c'est la seule période où j'ai été à l'aise dans ce que tu appelles un *effet de groupe*. Il y avait Claire Denis, Catherine Breillat, Benoît Jacquot, autant de cinéastes dont je me sentais proche.

IMA produisait des films plus chers que les nôtres, plus commerciaux aussi, et qui marchaient plus ou moins (plutôt moins que plus), mais qui faisaient tourner la boîte. Il y avait l'étage *noble* avec les productions plus sérieuses, et puis l'étage *trash*, pas rénové, mobilier de récupération, etc., où Claire préparait son film sur un coin de table, Catherine faisait du casting dans une autre pièce et, moi, j'essayais avec Sylvie Barthet de monter la production d'*Irma Vep* dans une troisième...

*Tu t'es senti proche des auteurs qui ont participé à la collection ?*

Quand je fais *L'Eau froide*, je n'ai pas connaissance de ce qu'ont fait les autres, même André (Téchiné), qui a tourné *Les Roseaux sauvages* durant l'été qui précède. Le seul que j'ai vu, parce qu'il a été tourné en premier et a fait office de *pilote*, c'est *Travolta et moi* de Patricia Mazuy. Je trouvais le film très réussi et il avait ce grand mérite de placer d'emblée la barre haut. C'est Éric Gautier qui avait fait l'image, et il y avait une tension, une dynamique, qui se sont révélées communicatives. Cédric Kahn dont j'avais beaucoup aimé le premier film, *Bar des rails*, avait dû commencer à tourner un peu avant moi, il était en montage, je crois. Mais, même sans connaître les autres films, il y avait bien sûr l'hypothèse d'une dimension collective, d'un possible dialogue entre les films. Ça suscitait plutôt la curiosité, mais ne pouvait bien sûr se révéler qu'*a posteriori*. Et puis il y avait en commun l'énergie spécifique apportée par des

adolescents, toute une génération d'acteurs a commencé là.

*Tu as donc réalisé un film, L'Eau froide, qui dure 92 minutes, et aussi un téléfilm, La Page blanche, qui lui dure 67 minutes.*

Oui, alors là on rentre dans les trucs pas sympas. La vérité du film, qui s'était imposée au montage, c'était un long-métrage, risqué, certes, mais plus évident, relevant moins strictement de l'expérimental que ce que j'avais anticipé. On peut faire tout ce qu'on veut avec les ciseaux du monteur, les films n'ont pas deux formes, ils en ont une. Néanmoins, j'avais pris un engagement, il fallait livrer une version de cinquante minutes, ça faisait partie du deal, eh bien, je livrerais une version de cinquante minutes, voilà. Pas marrant à faire. À force de raboter, on a fini à un peu plus d'une heure, on n'est pas arrivés à descendre en dessous. De toute façon, il n'y avait pas de cases rigides sur Arte et les films de la collection avaient des durées inégales. Le processus a été difficile et pas très satisfaisant, la version condensée n'a pas de spécificités intéressantes sinon de s'adapter à une durée arbitraire. Bon, le film a été accepté par Arte, sans plus. Mais cela s'est fait dans une mauvaise ambiance. Le contexte étant le conflit qui opposait Cédric Kahn à la chaîne, il avait en effet monté deux versions de son film, dont un long-métrage, très réussi, *Trop de bonheur*. Ce n'était pas prévu et Pierre Chevalier s'était braqué contre l'idée même de versions longues des films de la collection. Cela m'était retombé dessus, pourtant j'avais posé d'emblée cette condition, et sans ambiguïté.

*Pour le film d'André Téchiné et le tien, le principe des deux versions était acté ?*

Pour le film d'André, qui devait servir de vitrine à la série, c'était inscrit dans le projet, y compris en termes de financement. Alain Sarde coproduisait, et la version cinéma était programmée. C'est, de ce fait, le seul qui ait bénéficié d'un budget supérieur et de meilleures conditions de tournage. Pour la version courte, André s'est contenté de couper le film en deux. *Le Chêne et le Roseau* se termine au milieu des *Roseaux sauvages*... Mon cas était différent, je ne bénéficiais d'aucun avantage lié à une version cinéma, il n'y avait pas de coproducteur ou de distributeur. Personne ne croyait au potentiel d'un film tourné dans ces conditions. Aussi, j'ai travaillé dans l'enveloppe du téléfilm, pas un centime de plus. Et aucun partenaire cinéma.

Du fait du conflit avec Cédric, qui s'enlisait, ma double version a

été accueillie chez Arte par un tir de barrage auquel je ne m'attendais pas du tout. *Grosso modo*, ils m'ont mis dans le même sac que lui. Ils m'ont reproché d'avoir trahi leur confiance, mais de mon point de vue, c'est eux qui ont été déloyaux en niant les termes selon lesquels je m'étais engagé. Je leur en voulais de m'accuser de tricherie, alors que j'avais fait exactement ce que j'avais annoncé. C'est une histoire ancienne, ça n'a pas beaucoup d'importance, mais c'était franchement désagréable. Et ce n'est hélas pas sans conséquences. Pour souligner leur hostilité à la version complète de *L'Eau froide*, ils m'ont obligé à mutiler le négatif. On aurait pu livrer à Arte un internégatif de *La Page blanche* afin de tirer l'unique copie film destinée à quelques festivals. Pierre Chevalier a refusé, il voulait le négatif original – ce qui ne répondait à aucun enjeu, sinon une mesquine vengeance –, on a donc dû couper celui de *L'Eau froide* pour établir cette version. De ce fait, le négatif de la version intégrale n'existe plus. Seul demeure un élément de seconde génération. Tu imagines bien que ça ne me fait pas plaisir. Mais enfin c'était le but.

*Et puis, il y a « l'affaire dans l'affaire », qui est la présentation du film au festival de Cannes 1994.*

Oui, c'est encore un autre sac de nœuds. Jusqu'alors, je n'avais pas eu beaucoup de chance avec les festivals. Mes films n'étaient pas prêts aux dates correspondant à la sélection de Cannes, plutôt celles de Venise, où j'avais été récompensé pour *Désordre*. Mais ils ne m'avaient pas suivi. Bref, je ne comptais pas beaucoup sur le soutien des festivals en général et celui de Cannes encore moins. Or on leur montre *L'Eau froide*, et tout à coup ils dressent l'oreille : « Qu'est-ce que c'est que ce truc ? » Ils demandent à le voir une deuxième fois. Assez vite, la rumeur donne le film en compétition. Si ça s'était produit, et s'il avait été bien accueilli ou même récompensé, j'aurais gagné beaucoup de temps en termes de reconnaissance de mon travail. Mais il y a eu une sorte de scandale, déclenché par les producteurs de deux autres films.

*Que s'est-il passé ?*

Je te résume la situation : comme chaque année, il devait y avoir trois, ou bien quatre, films français à Cannes, et trois places étaient déjà occupées, par *La Reine Margot* de Patrice Chéreau, *Les Patriotes* d'Éric Rochant et *Grosse fatigue* de Michel Blanc, des films de prestige, à gros budget, très attendus et soutenus par l'industrie. Il ne restait qu'une hypothétique quatrième place, Alain Sarde la voulait pour *Les Roseaux sauvages*, et Bruno Pesery pour *J'ai pas*

*sommeil* de Claire Denis. Personne n'était prêt à se battre pour *L'Eau froide* parce que Georges Benayoun était avant tout le coproducteur du film d'André. Je ne doute pas qu'il aimait aussi *L'Eau froide* mais sa priorité, à tout point de vue, en particulier financier, c'était *Les Roseaux sauvages*. Ça s'est joué au couteau. Tous les coups étaient permis. En particulier pour éliminer *L'Eau froide* considéré comme un téléfilm du fait de son mode de production. Gilles Jacob m'a dit plus tard qu'il n'avait jamais subi autant de pressions. Résultat, il s'est énervé, il a dit : « Ça suffit, il n'y aura que trois films français en compétition, tout le monde à Un certain regard : *L'Eau froide*, *Les Roseaux sauvages* et *J'ai pas sommeil*.

*En même temps, pour un « petit film » tourné très vite sur un projet télé, c'est déjà bien de se retrouver à Cannes...*

J'étais ravi de montrer le film à Cannes, c'était inespéré. C'est surtout avec le recul que j'ai des regrets. Mais sans doute Claire ou André en ont-ils aussi...

*Pourtant, ça s'est bien passé pour le film à Cannes, il a été bien accueilli.*

C'est vrai, mais c'est difficile de s'en rendre compte sur le moment. Ça va très vite, les deux projections, tu réponds aux questions des journalistes, et puis ils passent à autre chose, tu rentres chez toi, voilà. Cannes est un labyrinthe, et qui a plusieurs strates, tu en connais un peu certaines, mais tu en ignores d'autres. Il faut attendre que la poussière retombe pour vraiment savoir. Quelque chose s'était passé, mais je ne l'ai compris que plus tard. J'étais en vacances, en Italie, une petite ville de Toscane, chez le marchand de journaux, je feuillette un magazine cinéophile italien, et je vois le vote des critiques qui met *L'Eau froide* en n° 1, parmi tous les films de Cannes ! Ah bon, d'accord ! Ça m'a fait un choc, je ne m'y attendais pas du tout.

*Il y a un effet L'Eau froide, qui va te profiter, et puis il y a un effet plus large, un effet « Tous les garçons et les filles », autour des trois films qui se sont retrouvés à Cannes, puisque Trop de bonheur de Cédric Kahn est présenté à la Quinzaine des réalisateurs. Les trois films ont été aimés par la critique et par les cinéphiles, au milieu d'une certaine excitation liée à leurs conditions de production. Tu t'en souviens comme d'une interrogation sur « c'est du cinéma, c'est de la télévision » ?*

L'excitation était légitime, comme toujours quand on découvre un nouvel espace de liberté. Ces trois films ont été tournés dans des conditions de totale indépendance, et s'affranchissent aussi bien des

règles de l'industrie que de celles qui régissent le financement du cinéma d'auteur. Le débat, avec les organisations professionnelles, les syndicats de ceci ou de cela, et avec l'industrie, c'était plutôt : fallait-il ou ne fallait-il pas faire des versions longues ? On nous a un peu traités, Cédric et moi, comme deux voyous qui avaient fait des films en dehors des clous. Avec aussi ce que ça a de flatteur...

Pour continuer sur l'histoire bancale de *L'Eau froide* – ce n'est malheureusement pas fini –, je n'ai pas mentionné celui que son destin imprévu préoccupe le plus : Philippe Godeau, de la Pan-Européenne, le distributeur des *Roseaux sauvages*. Il croit au film d'André, sur lequel il a mis un gros à-valoir. On lui dit que c'est *L'Eau froide* qui risque d'aller à Cannes. Il panique. Et, assez habilement, il propose à Georges Benayoun de distribuer aussi *L'Eau froide*.

Georges, pris au dépourvu par le potentiel du film, et sur lequel il n'a aucun enjeu financier, est trop content qu'un distributeur veuille du film ; il lui cède gratuitement les droits pour la France. Or, l'objectif de Godeau est avant tout de neutraliser un concurrent potentiel.

*Comment cela se traduit-il ?*

Il sortira d'abord *Les Roseaux sauvages* dans la foulée du festival pour bénéficier de la dynamique de Cannes et attendra que celui-ci ait terminé sa carrière en salles, au début du mois de juillet, pour sortir *L'Eau froide*, en période creuse, avec des frais réduits au minimum et très peu d'affichage. D'ailleurs, à cette date, il était lui-même déjà parti en vacances. Moi, sur le moment, je ne l'ai pas vu venir, aussi parce que j'appréciais Godeau qui avait sorti *Paris s'éveille*. Il avait fait un très bon travail, je n'avais aucune raison de me méfier. Mais la réalité c'était ça : sa stratégie, c'était *Les Roseaux sauvages*, qui a très bien marché. Entre-temps, Ciné Classic avait distribué *Trop de bonheur*, toujours dans le prolongement de la réception cannoise. Quand *L'Eau froide* est sorti, c'était complètement éventé.

Il va de nouveau falloir être technique. À cette époque, Pan-Européenne n'est plus la même société qu'à l'époque de *Paris s'éveille*. Philippe Godeau en est toujours responsable, mais il a vendu la structure à Philips qui a décidé de créer Polygram, un studio européen sur le modèle des majors américaines. Pan-Européenne en est devenue la branche française. Polygram, s'inspirant de Sony Classics, vient de créer un sous-label, Polygram Classics, destiné aux ventes internationales de films d'auteur. C'est

un cadre allemand, Rainer Grupe, qui en est responsable. Selon la logique de groupe qui se met en place, Godeau alerte Rainer Grupe qui visionne *L'Eau froide* avant Cannes. Emballé, il propose d'en assurer la distribution internationale, promettant monts et merveilles à Georges Benayoun qu'on a connu mieux inspiré, et qui lui cède les droits pour le monde entier sans à-valoir, gratuitement en somme ! Et pour quinze ans !

À Cannes, Rainer Grupe demande aux acheteurs des prix extravagants, qu'il n'obtient pas, et dès la fin de l'été il a fermé boutique et disparu de la circulation. Son catalogue, essentiellement composé de *L'Eau froide* et de *Priscilla, Queen of the Desert*<sup>11</sup>, revient à Polygram International, basé à Londres, qui ne connaît pas le film et le laisse dormir dans son catalogue. Jusqu'à ce que Philips décide en 1999 de se retirer du *software*, que Polygram soit vendu à Universal. *L'Eau froide* se retrouve alors à Los Angeles dans le catalogue d'Universal Classics qui devient Focus Features. Ils s'en fichent complètement, ne bougent pas le petit doigt pour en assurer l'exploitation et ne répondent pas aux diverses demandes de distributeurs ou d'éditeurs DVD. Aujourd'hui, les quinze ans sont écoulés et le film est revenu à ses ayants droit français. Aussi *L'Eau froide*, qui a fait plusieurs fois le tour du monde des festivals, n'a pu avoir une vraie carrière commerciale, modeste, qu'en France.

*Alors que, moi, je m'en souviens comme d'un succès. C'est une impression...*

Non, ce n'est pas une impression, l'accueil a été très bon, le film a plu. Mais le distributeur n'a pas su en profiter. Mauvaise date, indifférence. Et puis, un peu de méfiance de la part des uns et des autres... J'étais tout de même l'auteur d'*Une nouvelle vie*, on mettra longtemps à me le pardonner.

*Ensuite, j'ai cru comprendre qu'il y avait eu aussi des problèmes avec les droits des musiques qu'on entend dans le film.*

Les musiques de *L'Eau froide* ont été très mal négociées. Elles ont coûté une fortune, absorbant au passage une part importante d'un maigre budget, et pour avoir au résultat des droits très limités. Il faut constamment les renouveler pour tel ou tel territoire, tel ou tel format<sup>12</sup>. L'absurdité, c'est que tant que les droits étaient à jour, Universal a refusé d'exploiter le film, et à présent que le film n'est plus à eux et qu'on devrait pouvoir l'exploiter à nouveau, la plupart des droits musique sont échus, et il faut les renégocier... De plus, le marché du DVD s'étant écroulé, on ne peut plus négocier ce format

sans y associer la VOD, or sur certains titres la VOD n'était pas dealée. Bref, toutes les recettes potentielles sont absorbées par ces coûts... Bienvenue dans le monde merveilleux de l'industrie du film.

1. Les « couloirs de recettes » définissent la base de rémunération des différents ayants droit. Selon les contrats, certains sont prioritaires, les autres ne commençant à toucher de l'argent que quand les premiers ont atteint un certain seuil de rentrées financières. Lors de montages financiers complexes, il peut exister de multiples couloirs de recettes, simultanés ou successifs, avec des pourcentages très variables et susceptibles d'évoluer dans le temps.

2. Le film de Guy Debord. *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*, 1975. Le texte figure dans Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Gallimard, 1994.

3. Le CinemaScope repose sur l'utilisation d'une lentille qui anamorphose l'image, augmentant ainsi les informations enregistrées sur une même surface de pellicule – une lentille symétrique désanamorphose au moment de la projection. Pour simplifier, on imprime le format quasi carré du 1x1,33 – la *totalité* de la surface du négatif – mais on projette en format large, 1x2,35. Le « Super 35 » ou « Scope du pauvre » n'utilise pas l'anamorphose, mais à l'aide de caches imprime directement en format large sur une seule fraction du négatif (environ un tiers). La qualité est donc moindre. L'image est par la suite anamorphosée au « gonflage » et désanamorphosée en projection comme avec le Scope classique.

4. L'assistant caméra chargé de mesurer la distance entre l'objectif de la caméra et ce qu'elle filme pour faire le point, et de le modifier en cours de prise si la distance change pendant l'enregistrement du plan.

5. Le steadicam est un système de harnais et de contrepoids qui permet de déplacer la caméra sans à-coup, même en courant ou en montant des escaliers, par exemple.

6. *Présences. Écrits sur le cinéma*, Gallimard, 2009.

7. *Idem*.

8. Le cinéaste et critique Jean-Claude Biette était un des quatre membres du comité éditorial de *Trafic* qui en ont assumé la responsabilité après la mort de Serge Daney.

9. Alors responsable de la fiction à Arte, chaîne à laquelle est destinée la collection « Tous les garçons et les filles de leur âge » conçue par Chantal Poupaud, et dont fait partie le projet de *L'Eau froide*. Pour cette collection, « chaque réalisateur met en scène un épisode correspondant à la période pendant laquelle il était lui-même adolescent, faisant ainsi entrer en jeu le travail de la mémoire ». La collection commence au début des années 1960 par le film d'André Téchiné et se termine au début des années 1990 par celui d'Olivier Dahan. Fil d'Ariane de la collection, « le thème de la fête et la place importante laissée à la musique dans chacun de ces films » selon la présentation qu'en donne la chaîne. La collection comportera neuf titres, réalisés par André Téchiné, Claire Denis, Chantal Akerman, Olivier Assayas, Patricia Mazuy, Cédric Kahn, Laurence Ferreira-Barbosa, Émilie Deleuze et Olivier Dahan, et diffusés sur Arte. Trois de ces films auront une version « salle », *Les Roseaux sauvages* d'André Téchiné, *L'Eau froide* d'Olivier Assayas et *Trop de bonheur* de Cédric Kahn. Il existe aussi une version longue jamais diffusée du film d'Olivier Dahan, *Frères*.

10. Pierre Amzallag, directeur de casting qui a joué un rôle important dans la rencontre entre une nouvelle génération de cinéastes et de comédiens au cours des années 1990, est mort en mai 1999. Il avait trente-cinq ans.

11. *Priscilla, folle du désert* de Stephan Elliott, comédie *queer* australienne avec Terence Stamp.

12. Les droits, notamment musicaux, sont négociés pour des durées fixes, pour des

territoires précis et pour des modes de diffusion (télévision, salle, DVD, VOD, etc.). À échéance, il faut renégocier avec les ayants droit.



---

Le chantier des *Destinées*. Jacques Fieschi et *Cinématographe*. L'appel d'un cinéma international. Francesco Clemente et Claire Denis. Apparition de Maggie Cheung. Chardonne et l'invention du xx<sup>e</sup> siècle. Recherches en Charente et dans le Limousin. Cinéma et altérité. Ma filmographie dans le désordre. Industrialisation et aliénation. Écrire à deux.

---

*On en est restés à un sentiment en demi-teinte, L'Eau froide a reçu un très bon accueil sans engendrer tous les effets bénéfiques que tu aurais pu espérer.*

Ça, c'est mon analyse *a posteriori*, mais sur le moment domine le plaisir d'avoir fait *L'Eau froide*, et surtout celui de m'être débarrassé de nombreuses contraintes résiduelles, quant à mon rapport à l'industrie et la façon dont le cinéma, y compris d'auteur, peut ou ne peut pas se faire. J'ai tourné un film en quatre semaines. J'ignorais que je savais faire ça, et d'ailleurs plus personne, alors, ne tourne dans ces conditions. Aussi, j'ai le sentiment d'avoir conquis une sorte de liberté. Quand je dis que personne ne fait ça, c'est faux, cette manière est celle que perpétuent certains des cinéastes issus de la Nouvelle Vague, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard à l'occasion, des tournages brefs et légers. Mais cette pratique est complètement perdue pour ceux de ma génération.

*Ce phénomène est un effet collatéral de la mise en place dans les années*

*1980 de dispositifs de soutien au cinéma d'auteur, avec le CNC, Canal +, Arte, qui ont créé d'autres conditions de travail, d'autres possibilités de financement et d'accompagnement pour les films d'auteur.*

Et cela suscitait un certain type de scénario, déterminé par la lecture en commission ou en comité. Avec ce que cela implique de consensuel. La façon dont j'abordais la narration, dont j'interrogeais ma pratique du cinéma, répondait très peu à cette logique. Je ne dis pas que j'avais raison, mais j'avais du mal à y trouver ma place. J'étais à la fois trop dépendant et en décalage. Avoir pu tourner aussi vite, aussi simplement et avec un tel plaisir *L'Eau froide* me délivrait de ce cadre, terriblement contraignant.

*Le paradoxe est que du coup tu mets en chantier un film très lourd, en costumes, avec des vedettes, Les Destinées sentimentales...*

Et reviennent sur le tapis mes relations dysfonctionnelles avec Bruno Pesery. Quand la présence de *L'Eau froide* à Cannes est en jeu, il écrit à Gilles Jacob une lettre dont il a la franchise de m'envoyer copie. Ça donne à peu près ça : « Cher Gilles, j'ai parlé avec Olivier qui considère *L'Eau froide* comme un film mineur, fait pour la télévision, et dont la présence à Cannes est de ce fait moins urgente que celle du film de Claire Denis que je viens de produire, *J'ai pas sommeil*. » Quand Bruno avait vu *L'Eau froide*, il m'avait dit que je me répétais, que c'était une fois de plus une affaire de rapports père/fils... Donc nos relations – dont il faut ajouter qu'elles étaient restées amicales – ne s'étaient guère améliorées depuis *Une nouvelle vie*.

Depuis longtemps, nous évoquions un projet d'adaptation littéraire. Je lui avais parlé des *Destinées sentimentales* aussitôt après l'avoir lu. Il aimait l'idée d'un grand film historique, en costumes, par un auteur français. Cela faisait une éternité que plus personne n'avait fait ça. D'autres raisons me portaient, dont mon admiration pour Visconti, mais selon un angle très personnel, on en parlera plus tard. Les grandes qualités de Bruno, ce sont la ténacité et le courage. Il était prêt à se lancer avec moi dans cette aventure alors qu'après *Une nouvelle vie*, du point de vue de l'industrie, j'étais carbonisé. Ce n'était pas juste un film qui n'avait pas marché, c'était un film qui avait profondément déplu. Il me semblait alors que je n'avais pas d'autre choix que de revenir par le haut, avec un projet ambitieux, des vedettes. Ce qu'ont fait, dans d'autres contextes et d'autres temps, des cinéastes que j'admire, comme André Téchiné, Maurice Pialat, Jacques Doillon ou Benoît Jacquot – ou encore François Truffaut, qui a exploré le premier toutes les voies ouvertes aux

auteurs dans l'écosystème du cinéma contemporain. C'était un choix conscient, celui d'alliances avec des vedettes, une question aussi d'affinités, d'amitié, pour reconstruire à un autre niveau la possibilité de pratiquer le cinéma que je veux faire, et selon mes propres termes.

**JACQUES CHARDONNE**

Les Destinées sentimentales



# **PORCELAINES**

DE  
**LIMOGES**

ROMAN



X

**ÉDITIONS GRASSET**

*Comment le projet se matérialise-t-il ?*

D'abord, les droits n'étaient pas disponibles, un producteur de télévision les avait optionnés en vue d'en tirer une série. Il y avait déjà eu des tentatives d'adaptation, Jacques Laurent s'y était essayé à la fin des années 1950. En somme, la situation était bloquée.

Je m'en tiens là et j'écris fin 1994-début 1995 un autre scénario procédant d'une ambition semblable, toujours pour Bruno Pesery, un film de genre, un thriller – comme tu peux le constater, ce désir, toujours contrarié, remonte à loin. Une histoire de rivalité, d'héritage et de meurtre au sein du capital familial d'une grande entreprise de BTP. Cela s'appelait *Sang versé*, le tournage devait avoir lieu, autour d'Annecy, dans les Alpes et au Yémen. C'est allé assez loin, j'ai fait de nombreux repérages, commencé à réunir le casting, rencontré Philippe Noiret, Emmanuelle Béart.

Et puis Bruno, qui était resté en contact avec les éditions Albin Michel, m'annonce que les droits des *Destinées* se sont libérés. On décide de prendre une option. Mon approche est tout de suite très différente de celle de mes autres films. L'ampleur du canevas et son budget estimatif m'obligent à donner des garanties aux financiers. Il y a bien sûr le prestige d'une œuvre littéraire, même si elle est un peu oubliée, même si elle n'est connue que du cercle restreint des admirateurs de Jacques Chardonne, auteur lui-même dévalorisé du fait de ses prises de position navrantes pendant l'Occupation. Mais il faut surtout un casting, je pense tout de suite à Daniel Auteuil et Juliette Binoche, qui n'avaient jamais été réunis.

La façon dont je vois alors les choses est à peu près la suivante : nous allons développer ce projet pendant que je préparerai et tournerai *Sang versé*. Une fois ce film achevé, je pourrai enchaîner avec *Les Destinées*. Cela implique d'alléger ma tâche et de partager le travail d'adaptation. C'est aussi l'occasion de renouveler ma méthode, mes repères, en faisant ce que je n'ai jamais fait, travailler avec un scénariste.

*Encore te faut-il trouver le partenaire adéquat.*

J'avais rencontré Jacques Fieschi en 1985 à Tanger quand avec André Téchiné et Pascal Bonitzer – et aux frais d'Alain Terzian – nous achevions au Minzah le scénario du *Lieu du crime*. Il avait écrit pour Maurice Pialat et pour Claude Sautet, en particulier *Un cœur en hiver*, que j'avais trouvé très réussi, dans un registre chardonien. Il y avait une évidence qui tenait aussi à une immédiate complicité intellectuelle.

Jacques avait été le fondateur, l'âme, de la revue *Cinématographe*, qui durant les années 1970 avait incarné une cinéphilie alternative,

ouverte aussi bien au cinéma *underground* qu'aux régions inexplorées du cinéma populaire, même la relecture des classiques y était moderne. À cette époque, les *Cahiers* ne traitaient que marginalement du cinéma, *Positif* était une revue universitaire, la Cinémathèque était sinistre, sa programmation lugubre. La vie était du côté de l'Olympic de Frédéric Mitterrand, des Studios Action, où les « jeunes gens modernes » sortis du Palace ou des Bains Douches – j'en étais – revisitaient l'histoire du cinéma. *Cinématographe* était en prise directe avec ce renouveau. J'ai toujours regretté son déclin et sa disparition – en fait, quand Jacques en a eu assez de porter la revue à bout de bras –, c'était une composante précieuse, bien plus pertinente qu'on ne le pense, de la cinéphilie française. Les *Cahiers* des années 1980 – ceux auxquels j'ai contribué – en ont en partie hérité, y compris par mon intermédiaire.

*Revenons aux Destinées sentimentales. Tu as parlé de l'importance du livre pour toi, mais quand tu le lis, tu penses à un film ?*

Oui, aussitôt ! En lisant, je suis surpris de constater combien il est écrit comme un scénario, et ce contrairement aux autres romans de Jacques Chardonne. Il y a une structure très rigoureuse, un découpage en scènes, souvent très dialoguées. De la vitesse et de la concision. On pense facilement au style de Bresson. Ce qui m'intéresse dans l'adaptation littéraire, c'est la fidélité. Et certainement pas de m'approprier un monde, des personnages, pour ensuite les remodeler selon mes vues, ou encore commenter le regard de l'auteur. Cette liberté de ton est la mienne quand j'écris mes propres scénarios. Transposer la littérature au cinéma, c'est le privilège de restituer des émotions, une musique aussi, qui nous ont touchés, qui ont résonné profond en nous. Chardonne est un grand styliste, il a écrit le plus beau français de son époque. Donc il y a cette grâce, et puis cette clarté qui évoque les tableaux de Pierre Bonnard, le peintre de cette époque que j'admire le plus. En bref, la spécificité des *Destinées* me donnait la possibilité de transposer Chardonne au cinéma sans le trahir.

Mais c'est loin d'être tout. On en a déjà un peu parlé, mais il est important d'être plus spécifique : il s'agit d'abord d'un document exceptionnel, qui déborde amplement la question du littéraire, de l'œuvre de Chardonne, ou même du romanesque de son époque. Ce qui est en jeu, c'est la transformation de la société, celle de l'économie, celle du monde, à l'échelle d'une vie humaine. Il la prend en charge sous ses aspects historiques, techniques, et sociaux. En des termes non pas tant politiques que documentaires. Cela tient sans doute à son talent mais surtout à sa position d'observateur

privilegié. Il est en effet issu par son père des dynasties qui ont créé en Charente le négoce du cognac ; américain par sa mère, il est également le petit-fils de Théodore Haviland, le petit-neveu de Charles Haviland, les fondateurs de l'industrie de la porcelaine à Limoges, et de son commerce international. Ce grand écrivain s'est trouvé au cœur des transformations industrielles de son époque. Et il en est pleinement conscient, comme il est conscient de ses responsabilités devant l'histoire. Alors qu'a déjà débuté la profonde métamorphose de son écriture, qui évoluera de plus en plus dans le sens de l'impressionnisme, et même de l'abstraction, il se fait ici entomologiste ; mettant à contribution oncles et cousins pour décrire de la façon la plus rigoureuse chacun des rouages du déclin inexorable d'une industrie autrefois triomphante, celle de la porcelaine, et l'adaptation douloureuse du commerce du cognac aux lois du marché. Ce sont les débuts de la mondialisation.

Il ne faut pas perdre de vue que *Les Destinées* de ce point de vue est aussi un roman collectif. D'ailleurs, nous avons eu accès aux archives du livre grâce à la générosité du beau-fils de Chardonne, l'écrivain André Bay, et elles nous ont été précieuses dans notre travail de reconstitution.

On a retrouvé des scènes qui ne sont pas dans le roman mais subsistent dans la correspondance ; la référence aux personnages réels dont il s'est inspiré ; cela nous permet de démêler l'écheveau et déchiffrer les silhouettes, les lieux, sous les noms fictifs que leur a donnés Chardonne. C'est un vrai travail de recherche, y compris littéraire.

Et il y a une autre dimension, loin d'être négligeable. On est au cœur de la problématique protestante du capitalisme. Elle est importante quant à la relation de Bruno Pesery au film, ainsi qu'à celle, plus tard, de Jérôme Seydoux.

*Max Weber...*

Sans doute. Et puis aussi, de mon côté, et de façon plus souterraine, moins consciente, mon rapport à ma mère... J'ai toujours été tiraillé entre la judaïté de mon père, toute relative car éloignée de toute pratique religieuse, et le calvinisme de ma mère, dont il faut s'empressement d'ajouter qu'elle ne pratiquait pas non plus. Je ne l'ai jamais vue mettre les pieds dans un temple.

*Et toi non plus.*

En effet. Mais j'ai néanmoins grandi avec cette idée diffuse de la culture protestante de ma mère. Le protestantisme, c'est comme la

judaité, cela peut être une identité sans être une religion. *Les Destinées sentimentales* me permettait d'explorer ce territoire, voire de me l'approprier. Ma mère hongroise, ses liens avec sa religion, sa vie dans la Hongrie d'avant le communisme... La pratique d'un art, quel qu'il soit, nous permet de relier les fils décousus de notre existence. De notre histoire intime. Cette dimension était pour moi d'emblée au centre du projet des *Destinées*.

*Donc nous sommes à l'automne 1994. Il y a la mise en chantier des Destinées, mais il y a aussi la carrière internationale de L'Eau froide. Comment cela interfère-t-il – ou pas ?*

Mes films précédents ont pas mal voyagé, ils ont eu une existence hors de France. Ils ont été montrés dans de nombreux festivals, en particulier à Toronto, ils sont sortis en Italie, en Allemagne... *Paris s'éveille* est même sorti au Japon. Mais cela reste dans le circuit classique du cinéma d'auteur français. Un tout petit peu amplifié, dans mon cas, par l'image des *Cahiers*, dont le prestige international demeure, à cette époque, réel ; mais cela reste marginal. L'accueil cannois de *L'Eau froide*, la visibilité, que cela lui a donnée, déborde largement le périmètre de mes autres films : il est parti en orbite, montré dans tous les festivals du monde. Aujourd'hui, encore, on pense généralement que *L'Eau froide* est mon premier film. Surtout à l'étranger. Et, de fait, la façon dont il a été perçu, dont il a voyagé, est le début de quelque chose pour moi. Un nouveau début.

*La jeunesse représentée dans le film devient ta propre jeunesse de cinéaste, le nouveau départ de Gilles, le personnage, est aussi le tien.*

Je sens bien que *L'Eau froide* me donne une énergie, ou plutôt un élan, mais je ne sais pas bien quoi en faire, comment prolonger ce qui m'a porté. Je suis donc aussi dans un moment de flottement. Car, d'un autre côté, il y a ce que j'ai fait auparavant, et même si je ne veux plus le reproduire, cela demeure le socle de mon travail, ce qui me constitue. La question, c'est tout autant ce que je vais faire après *L'Eau froide* qu'après *Une nouvelle vie*. Y a-t-il une logique, un chemin évident ? En tout cas, je ne le vois pas. C'est pourquoi, faute de solution, je n'ai d'autre choix que la rupture. *Sang versé* est la recherche d'une nouvelle direction, d'une nouvelle étape plutôt, nourrie par la frustration d'avoir autrefois abandonné un projet semblable, *Moins une*, déjà un film de genre. *Les Destinées* déplace entièrement le problème. C'est l'hypothèse d'un film que je n'ai jamais fait, que je ne sais pas faire. C'est ambitieux et très compliqué, peut-être est-ce le bon moment.



*Même si tu en avais l'idée auparavant, ce qui se passe avec L'Eau froide marque-t-il un tournant dans ta perception de l'importance de l'international pour les films ? Et pour la construction de ta place de cinéaste ?*

Ah oui, bien sûr, c'est essentiel. Mais c'est l'aboutissement d'un long processus jalonné de rencontres qui le déterminent. Après Hou Hsiao-hsien, Edward Yang et Chris Doyle dès 1984, la plus importante est celle d'Alexander Horwath, un très jeune critique autrichien. Il avait vu *Désordre* à Venise et s'y était aussitôt reconnu. On se retrouve quelques années plus tard quand il devient programmateur de la Vienne, un vieux festival qu'il transforme en quelques années en un lieu de cinéma moderne, ouvert sur le monde, inspiré par une cinéphilie vivante. On a des goûts semblables, on s'intéresse à la fois à l'*underground* et à la série B, au cinéma classique et aux tentatives les plus décalées. On aime la même musique, aussi. Bref, je viens à Vienne où il montre mes films, où je découvre ceux qu'il programme, on devient amis, nous le sommes restés<sup>1</sup>.

La deuxième rencontre est celle d'Atom Egoyan, au festival du Nouveau Cinéma à Montréal, je suis là pour *L'Enfant de l'hiver* et lui pour *The Adjuster*. Je connais et j'apprécie son travail, en particulier *Family Viewing* qui avait été très remarqué et défendu notamment par Wim Wenders, dont il ne faut pas négliger l'importance durant ces années-là. Wenders invente une position de cinéaste, et de cinéophile aussi, transnationale. Il fait le lien entre l'Allemagne, la France et le cinéma indépendant américain comme personne avant lui ; il pense et construit une filiation entre les rebelles de l'ancien et du nouvel Hollywood et les nouveaux auteurs européens. Quoi que Wenders soit devenu par la suite, et l'évolution de son œuvre – difficile à suivre – est l'un des mystères du cinéma contemporain, beaucoup de cinéastes d'aujourd'hui, dont moi, lui doivent au minimum la reconnaissance d'avoir ouvert de nouvelles pistes dont ils ont largement bénéficié.

Bref, je fais la connaissance d'Atom et celle d'Arsinée Khanjian, son épouse, et muse. On sympathise aussitôt, dans le sentiment d'être de la même génération, et d'aborder le cinéma d'une façon similaire, en réconciliant un cinéma d'auteur, assez puriste au fond, avec une forme de modernité qui nous a marqués l'un et l'autre. On peut parler à la fois idées et pratique, indépendance et rapport à l'industrie, j'ai le sentiment de pouvoir partager certaines des vraies questions auxquelles je suis, *nolens volens*, confronté, et qui ont été depuis longtemps perdues de vue par la théorie de cinéma.

Le dialogue avec des interlocuteurs internationaux m'ouvre évidemment de nouvelles perspectives. Aussi parce qu'il ne s'agit pas seulement de cinéma, mais d'idées. Il me libère des cadres de pensée, du système de valeurs sur lesquels le cinéma français et la cinéphilie française se referment de plus en plus.

*En France, tu n'as aucun interlocuteur comparable ?*

En France, à cette époque, il n'y a que Claire Denis avec qui je puisse en parler. Elle a travaillé aux États-Unis, elle a fait son premier film en Afrique, sa problématique a toujours été internationale. Ses films, sa présence, les liens souvent télépathiques qui nous unissent, m'ont constamment donné le sentiment que je n'étais pas seul.

La troisième rencontre est consécutive à la présentation d'*Une nouvelle vie* à la semaine des *Cahiers du cinéma* au Lincoln Center, à New York. Je reçois une lettre d'un jeune critique américain, ami d'Alexander Horwath, Kent Jones, qui me parle de mon film de manière profonde et touchante. Lors de son premier séjour à Paris, il avait vu en salle *Paris s'éveille*, ainsi que *J'embrasse pas* d'André Téchiné. Il avait été marqué par l'un et l'autre, d'autant plus qu'il s'agissait d'une déclinaison du cinéma d'auteur alors parfaitement invisible aux États-Unis. Il faut tout de même se rappeler que les ponts étaient coupés depuis longtemps, depuis la Nouvelle Vague, disons, et que le travail des grands cinéastes français de l'après-Nouvelle Vague, Pialat, Doillon, Jacquot, Téchiné, Garrel, j'en oublie, était ignoré de l'autre côté de l'Atlantique. Même Godard : l'un de ses très grands films, *Nouvelle Vague*, n'a pas eu de distribution aux États-Unis à la suite de la critique incendiaire de Vincent Canby, le tout-puissant critique du *New York Times*, qui avait pourtant été autrefois un allié de la modernité.

Quand on fait des films, on reçoit parfois des lettres, elles sont souvent très personnelles, touchantes, mais on finit par juste dire merci, faute de savoir aller plus loin. La lettre de Kent relevait d'une intelligence du cinéma, du visible comme de l'invisible, et surtout d'une compréhension de ses enjeux intimes qui faisait si profondément écho à la mienne que je lui ai aussitôt répondu. Ses mots m'avaient d'autant plus touché que j'avais eu jusque-là la conviction de faire un cinéma inintelligible outre-Atlantique. S'en est suivie une amitié, surtout matérialisée par une correspondance qui n'a plus cessé, par fax d'abord, puis facilitée par Internet.

Il faut dire qui était Kent Jones. Il collaborait occasionnellement à la meilleure revue de cinéma américaine, *Film Comment*, mais son

vrai job, c'était archiviste de Martin Scorsese, pour qui il enregistrerait sur VHS – eh oui – les films rares qui passaient sur les chaînes du câble, afin de constituer pour son boss une vidéothèque de référence. *Idem* pour la musique. Sachant que dans l'un et l'autre domaines les goûts de Scorsese étaient restés scotchés aux années 1950, celles de son adolescence. Je me souviens d'avoir rendu visite à Kent dans les bureaux de Cappa Productions, où j'avais rencontré *Marty* pour la première fois depuis l'entretien que j'avais fait avec lui pour les *Cahiers* à l'Eden-Roc en 1984.

Plus tard, Kent sera le programmateur du Walter Reade Theater, le plus proche équivalent d'une Cinémathèque new-yorkaise, et surtout un brillant essayiste, auteur de certains des textes les plus éclairants sur le cinéma de sa génération, français en particulier. Il a aussi cosigné avec Scorsese plusieurs films de montage consacrés à l'histoire du cinéma. Il est aujourd'hui directeur artistique du New York Film Festival.

*Qu'est-ce qui te rapproche de lui ?*

Je pourrais écrire beaucoup de choses de nos affinités profondes, disons simplement que je trouvais chez lui une qualité de dialogue, une sensibilité accordée à la mienne, une liberté aussi, là où je m'étais toujours senti en dangereux décalage avec la cinéphilie française. J'écoutais Kent, j'assimilais sa perspective sur les films contemporains, mais j'enregistrais aussi que mes goûts, mes intuitions, n'étaient pas aussi bizarres que j'avais pu le croire jusque-là.

Ainsi, je prends conscience d'un réseau plus large du cinéma d'auteur international. Au fond, c'est ce que j'avais toujours cherché sans le savoir, ignorant que c'était accessible. Je comprends que le salut est là, ne plus me penser comme un auteur français mais comme un cinéaste basé en France et dont la géographie serait celle du cinéma indépendant international.

*Au-delà de la dimension personnelle, affective, ces rencontres participent de l'élaboration d'une autre stratégie pour faire exister tes films.*

Le succès, symbolique au moins, de *L'Eau froide* me donne une place, encore fragile, sur ce territoire. J'y deviens visible. Mais la stratégie, je te rappelle, c'est avant tout l'art de faire du mieux qu'on peut avec ce qu'on a, et qui peut n'être pas grand-chose. À cette époque, je n'ai pas beaucoup d'atouts. En France, *Une nouvelle vie* m'a grillé, autant auprès de l'industrie que de la critique, et *L'Eau froide* est perçu avec une vague bienveillance comme un téléfilm

réussi. Mais ça ne fait pas beaucoup remonter mes actions. Je me souviens précisément de la soirée où il avait été projeté dans le cadre d'une avant-première de l'intégrale de la série, le sentiment général était bien plus favorable au film de Laurence Ferreira Barbosa avec lequel il était couplé, et qui pourtant n'est pas l'un des plus réussis. Souviens-toi, *L'Eau froide* a été refusé à l'avance sur recettes après réalisation, quand *Trop de bonheur* de Cédric Kahn issu de la même collection l'avait obtenue un mois plus tôt...

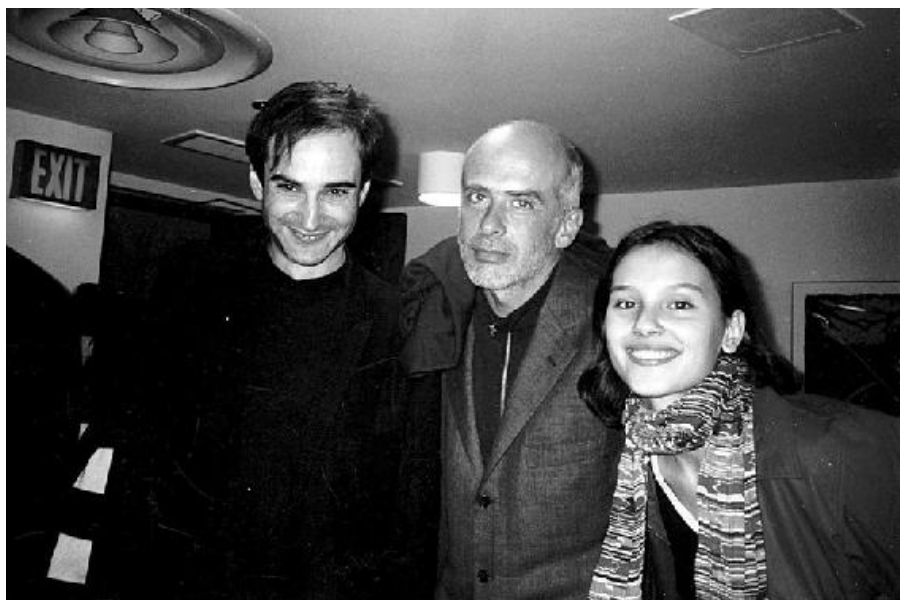
C'est donc par un glissement naturel que je me tourne vers le monde plutôt que vers Paris. Cela se traduit par un raisonnement qui se formule aussi en termes de production. Je ne vaudrais pas grand-chose sur le marché, si je veux me libérer du poids des commissions, des chaînes de télévision et autres comités de lecture, ou encore des contraintes du casting à la française, je ne peux que regarder ailleurs. Pas trop le choix.

Le contexte y est par ailleurs favorable. Jarmusch, Kaurismäki, Almodóvar, Wong Kar-wai sont des cinéastes plus ou moins de ma génération. Issus de cultures cinématographiques minoritaires et donc dépendants du marché international. Si je n'ai jamais eu une reconnaissance comparable à la leur auprès du grand public, j'ai au moins saisi la pertinence de ce qu'ils ont inventé.

Mais c'est surtout du point de vue des idées, de l'inspiration, que cela a représenté quelque chose pour moi. Il y a deux moments très révélateurs. Le premier, c'est le festival de Kyoto, en 1994, je m'y trouve en compagnie de Virginie Ledoyen qui doit alors avoir quelque chose comme dix-sept ans. Edward Yang est là, avec *A Confucian Confusion*. On passe du temps ensemble, cela inspire à Edward l'idée de proposer à Virginie un rôle dans son prochain film, *Mahjong*, qu'il doit tourner au printemps suivant et dont l'internationalisation de la société taïwanaise est l'un des thèmes. Je me retrouve donc intercesseur, avec ce que cela demande de diplomatie pour faire coïncider des cultures cinématographiques si différentes. Que cela ait finalement eu lieu tient pour l'essentiel au courage de Virginie d'aller s'exiler plusieurs mois – principalement passés à attendre dans sa chambre d'hôtel – dans un pays qu'elle ne connaît pas et dont elle ne parle pas la langue. Moi, je m'intéresse évidemment à l'idée de *transplanter* une comédienne dans une culture de cinéma différente de la sienne. C'est la matérialisation expérimentale de cette approche internationale, et qui permet de ne pas en rester au niveau des idées.

*On entrevoit dans ce processus les prémices d'Irma Vep. Et l'autre moment ?*

Il est plus diffus. Tout de suite après, au New York Film Festival, où je me rends directement depuis Kyoto, toujours en compagnie de Virginie. C'est mon premier film à y être présenté. Symboliquement c'est très important, il s'agit du festival le plus prestigieux aux États-Unis. J'invite à la projection quelques-uns de mes amis new-yorkais, et en particulier le peintre Francesco Clemente. On s'était rencontrés au jury du festival de Locarno l'année précédente et on s'était très bien entendus.



*Avec Francesco Clemente et Virginie Ledoyen*

© Catherine Verret

J'avais été touché, marqué même, par la clarté de son regard, sur le cinéma, sur la littérature, sur le monde ; un mélange de profondeur, de spiritualité et d'ouverture d'esprit, de constante disponibilité. Cette curiosité éclairait ses objets, quels qu'ils soient, et les films aussi. Tu as compris qu'il était resté en moi, et depuis toujours, le regret de ne pas avoir continué à peindre. D'une certaine façon, j'avais rencontré en Francesco la figure idéale du peintre que je n'ai pas été, que j'aurais rêvé d'être. Je ne sais pas si je lui aurais ressemblé, ni si mon travail aurait rencontré une reconnaissance serait-elle partiellement comparable à la sienne, mais je sais que j'aurais été attiré par des voies semblables à celles qu'il a suivies.

Francesco Clemente est originaire de Naples. Il a commencé à

dessiner quand il était assistant d'Alighiero Boetti à Kaboul, à l'époque où cette ville était un havre de paix pour les hippies en chemin vers Katmandou. Dès la fin des années 1970, il est à New York, immergé dans ce qui se fait alors de plus vivant, collaborant avec Basquiat, Warhol, Keith Haring. Depuis, son inspiration le fait constamment osciller entre les États-Unis et l'Asie, et surtout l'Inde, où il a un atelier, à Madras. On reconnaît évidemment la géographie de la Beat Generation, et Clemente a été proche de ses derniers représentants, qu'il a même édités sous forme de petits livres imprimés artisanalement en Inde.

Son œuvre est déterminée par une liberté de mouvement, une singularité dans l'inspiration, à la fois classique et moderne, figurative et abstraite, insaisissable. On est bien sûr très loin du cinéma, mais j'étais à la recherche de repères qui m'en éloigneraient, m'aideraient à repenser ma pratique, me sortiraient des idées toutes faites de la cinéphilie parisienne. L'œuvre de Clemente était une piste ou, tout au moins, un sujet de réflexion.

En tout cas, son approbation, quand il découvre *L'Eau froide*, m'est précieuse. Il invite Virginie dans son atelier de Broadway et fait son portrait.

Bref, je suis à New York, il y a Kent, il y a Richard Peña<sup>2</sup>, les rédacteurs de *Film Comment*, il y a Francesco... Mon ami Michael Shamberg, qui avait créé l'antenne américaine de Factory Records, et avec qui j'allais faire le tour des boîtes pour tester des remixes de New Order... Quelque chose se construit autour de mes films, je ne sais pas quoi au juste, mais j'ai l'impression, plus que jamais, d'avoir une chance d'être en accord avec moi-même. Le cinéma et la vie enfin réunis. Je le cherchais depuis longtemps, je ne m'attendais pas à le trouver là.

*Ces amitiés, ces affinités, jusque dans d'autres domaines que le cinéma, construisent pour toi une nouvelle place, une nouvelle manière d'exister ? Qui va trouver des suites concrètes ?*

Quelque chose se met en place, qui commence là. Et, en effet, cela trouve assez vite une *suite concrète*, pour reprendre tes mots.

Grâce à Claire Denis. Elle avait été associée à un projet de film collectif aux États-Unis, qui était tombé à l'eau. Elle me propose d'imaginer avec elle une version parisienne. Un hôtel, trois chambres, trois histoires.

Elle aussi vient de faire un film dans la série « Tous les garçons et les filles de leur âge », avec un acteur américain, Vincent Gallo,

déterminé donc par l'inscription d'un *corps étranger* dans l'espace du cinéma d'auteur français. Claire est de quelques années mon aînée. Même si j'ai réalisé mon premier long-métrage un peu avant elle<sup>3</sup>, elle a fait du cinéma longtemps avant moi, comme assistante, y compris aux États-Unis, dans le sillage de Wenders et de Jarmusch. Avec eux, elle fréquente artistes et musiciens, bref Claire a compris, a observé, a pratiqué avant moi, mais selon une perspective différente, ce que j'explore au milieu des années 1990. Nous étions sur la même longueur d'onde, et il se trouve que nous avons les mêmes producteurs, Georges Benayoun et Françoise Guglielmi. Aussitôt, le projet les intéresse. Benayoun avait ce côté joueur, rapide, il aimait aller dans de nouvelles directions.

Assez vite, Claire et moi en venons à préciser notre cadre. Un hôtel, trois chambres, cela veut dire trois étrangers à Paris. On s'accorde à proposer la troisième chambre à Atom Egoyan, on l'invite à venir en discuter avec nous. Il y a aussitôt une cohérence et le projet nous semble crédible, réaliste.

*Tu avais une idée un peu précise pour ton volet du triptyque ?*

On est fin 1994, au mois de septembre précédent, j'avais été juré au festival de Venise, David Lynch était président. On avait donné le Lion d'or au second film de Tsai Ming-liang, *Vive l'amour*, *ex aequo* avec un film monténégrin très anecdotique, et ce au terme d'une délibération particulièrement âpre, enfin bref<sup>4</sup>... Le dernier jour de la compétition, juste avant le vote du jury, passait le nouveau film de Wong Kar-wai, *Les Cendres du temps*, à l'époque il était très peu connu en Occident et j'étais le seul des jurés, avec le critique australien David Stratton, à connaître son travail... Le film est magnifique, mais nous peinons à lui faire obtenir un prix de consolation, quelque chose comme une mention technique. C'est aux deux vedettes féminines du film qu'on le remet le lendemain soir lors de la cérémonie de clôture, Brigitte Lin et Maggie Cheung. Avec Lynch et quelques autres membres du jury, j'attends en coulisses de monter sur scène quand elles nous rejoignent. Difficile de ne pas être frappé par l'allure de Maggie. Brigitte Lin avait une robe du soir au glamour d'une autre époque, Hollywood des années 1950, si l'on veut, avec une traîne. Mais Maggie en jean et blouson argenté, coupe au carré, avait à l'opposé une silhouette d'une modernité agressive, un style totalement inhabituel chez les stars de cinéma. C'était d'une parfaite évidence, je me le suis tout de suite formulé ; autant Brigitte Lin jouait de façon conventionnelle les codes de l'ancien *star system*, avec un premier degré qui aurait été inimaginable chez une vedette occidentale, autant Maggie, parce

qu'elle venait d'une culture où le *star system* était encore vivant, parce qu'elle s'était révélée à elle-même au contact du cinéma moderne de Wong Kar-wai, en inventait la formule contemporaine. Rien de décalé ou d'ironique, elle ne parodiait pas le glamour, elle le transposait en termes d'aujourd'hui.

J'essaye de décrire cela aussi précisément que je peux, car sous l'aspect anecdotique, superficiel, quelque chose d'important se joue, et qui interroge ma pratique du cinéma. J'ai employé deux fois le mot « glamour » dans le paragraphe qui précède, je ne m'en étais jusqu'ici pas beaucoup servi, disons que c'est une problématique étrangère à mon cinéma. Sans jamais me poser de questions, je m'étais inscrit dans une tradition du cinéma moderne détachée des fastes du cinéma classique hollywoodien, y compris celui de ses grands maîtres. Tout simplement parce que j'étais convaincu de vivre à une autre époque, où tout cela ne pouvait plus avoir cours.

*Jusque-là, tu n'avais jamais désiré filmer une star ?*

Pour moi, filmer une star, c'était Jean-Pierre Léaud dans *Paris s'éveille...* Oui, mais si soudain l'apparition non pas d'une comédienne mais d'une *star* d'aujourd'hui remettait en question ce raisonnement ? Et si la façon dont j'avais abordé le cinéma jusque-là était déterminée non par une vérité contemporaine de cet art mais par des contingences liées à sa pratique dans une culture donnée, dans un contexte donné ?

Si j'avais fait des films ailleurs, dans une culture où le *star system* existait encore, où il était encore possible, bref si je m'étais posé la question de filmer d'autres corps, aurais-je été le même cinéaste ? Aurais-je raconté les mêmes histoires ? Ne sommes-nous pas dépendants – au-delà des habitudes, des lois, des interdits, pas toujours symboliques, de notre culture – de questions aussi élémentaires que celle du *rapport au corps* qu'elle détermine ? Ne sommes-nous pas tributaires de la *matière humaine* de la cinématographie dont nous sommes issus et de la façon dont elle se pense elle-même autant qu'elle est pensée ?

Si j'étais dans un autre système, avec une autre culture du corps, du jeu, du visible et de l'invisible, je ferais d'autres films. Ça m'apparaît comme une évidence.

*L'apparition de Maggie Cheung sur le tapis rouge du festival de Venise est donc fondatrice du projet qui deviendra Irma Vep.*

À la fois de son socle théorique, si tu veux, et de son



incarnation... Dès que je réfléchis avec Claire et Atom, j'imagine de construire mon film autour d'une star chinoise, quelqu'un comme Maggie, qui viendrait à Paris, faire quoi au juste ? Tourner un film, sans doute... Je ne sais pas encore trop lequel ni comment, mais admettons qu'il y a tout de suite cette idée de me servir non pas tant de Maggie Cheung que de la réflexion qu'elle a suscitée en moi. À ce stade, je n'imagine pas une seconde qu'elle pourrait jouer dans l'un de mes films, ce serait la source d'infinies complications de logistique, de production ; elle me semble hors d'atteinte.

Claire, elle, pensait à Vincent Gallo, à un couple de vampires américains. Son projet était encore plus abstrait que le mien, en complet décalage avec les valeurs, et la bienséance, du cinéma français d'alors. Tu as reconnu les prémices de ce qui allait devenir quelques années plus tard *Trouble Every Day*.

Quant à Atom, je ne me souviens plus bien, je ne crois pas que ses idées se soient vraiment cristallisées...

*Tout cela alors que tu prépares le projet des Destinées sentimentales. C'est-à-dire, soit dit en passant, un film extraordinairement inscrit dans le terroir français, alors même que tu découvres les ressources d'une nouvelle identité transnationale...*

Deux points. D'abord, ce que je décris est une analyse *a posteriori*. Avec le recul, les choses sont toujours plus claires. Sur le terrain, c'est plutôt ce que les Américains appellent *the fog of war*. Je fais comme je peux, au jour le jour. Ensuite, cela s'inscrit dans une perspective plus large puisque le film en chantier à ce moment-là, c'est plutôt *Sang versé*, dont le thème était déjà le monde de l'économie globalisée. J'avais une sorte de *gentlemen's agreement* avec Bruno Pesery, suivant lequel on faisait d'abord ce film-là pour enchaîner ensuite sur *Les Destinées*. C'est ce qui aurait dû se passer si tout s'était emboîté de façon idéale – mais en termes de production de films, cela n'existe pas.

Le financement traîne, le casting peine à se mettre en place, les délais deviennent de plus en plus serrés. À tort ou à raison, j'ai le sentiment que Bruno, qui favorise *Les Destinées* et préfère que j'y mette tout de suite la totalité de mon énergie, a tendance à jouer la montre. Je pars faire des repérages au Yémen, un voyage passionnant, je découvre avec émerveillement un Orient que j'ignorais, mais au retour je comprends que le calendrier de *Sang versé* n'est plus tenable.

Il est devenu incompatible avec le tournage des *Destinées*, lequel est déterminé par les saisons et les disponibilités des comédiens. Il

est fermement verrouillé à la fin de l'été 1996 avec une préparation qui doit débiter durant le premier trimestre. Je dois donc renoncer à mon projet de thriller, même si Bruno se prétend disposé à le produire après *Les Destinées*. Je ne suis pas naïf, je sais bien que de là à ce qu'un film de cette complexité soit en boîte, l'eau aura coulé sous les ponts et nos relations auront eu le temps de se dégrader.

Je ne te cache pas que je le prends très mal, je reste avec ce sentiment détestable de me trouver dos au mur, dépendant d'une entreprise que je juge hasardeuse et sur laquelle – vu le budget – je n'ai aucune prise. Otage des *Destinées*, en somme.

Cela dit, il y a de quoi faire. Et, avec le recul, même si cela me coûte, je suis obligé d'admettre que Bruno n'avait pas forcément tort. *Sang versé* était un film difficile et ambitieux, je ne vois pas bien comment j'aurais mené les deux projets de front.

*Tu peux donc te consacrer entièrement à la préparation des Destinées.*

Depuis des semaines, je suis occupé à absorber la riche documentation historique et technique que nous avons commencé à réunir pour *Les Destinées sentimentales*. J'avais tenu à faire en amont de l'écriture un voyage de repérages en Charente et dans le Limousin, en compagnie de Jacques Fieschi, afin de nous familiariser avec les lieux, les traditions, les paysages. Le souvenir de Chardonne y est encore très vivant, et même si la marque Boutelleau – celle de son père, située à Barbezieux – n'existe plus, ses bureaux, archives comprises, sont restés exactement en l'état ; d'ailleurs, si je me souviens bien, on y a tourné... Quant à la marque de son beau-frère, Robert Delamain, avec qui il avait racheté les éditions Stock avant-guerre, elle était restée à Jarnac l'une des dernières maisons familiales de la région et certainement la plus prestigieuse. Ses descendants nous ouvrent grand leurs portes, nous orientent vers les derniers témoins vivants. On devient incollables sur le cognac, son assemblage, sa maturation, sa couleur, son histoire, son rayonnement international, les méfaits de son industrialisation. Autant de sujets certes passionnants mais à propos desquels j'ai souvent eu le sentiment d'en savoir plus que ce qui m'était réellement utile dans la vie quotidienne.

La demeure de famille de Chardonne à Barbezieux, une belle bâtisse XVIII<sup>e</sup> ouverte sur une place du village, celle qu'il décrit dans de nombreux textes et qu'on reconnaît ici et là dans *Les Destinées*, venait d'être vendue. On y a eu également accès, et là aussi on a pu tourner.

À Limoges, autour des Haviland, la famille de la mère de Chardonne, la situation est différente. L'industrie de la porcelaine autrefois prospère s'est effondrée avec l'invention de fours-tunnels fonctionnant à l'électricité, une chaîne de fabrication simple, fiable et peu coûteuse. Jusque-là, elle était dépendante d'immenses fours à bois, voraces en travail et en combustible, dont le rendement était aléatoire – beaucoup de casse –, ainsi que de la proximité d'une carrière de kaolin d'où l'on extrayait un minerai d'une blancheur rare. D'où la spécificité et le prix de la porcelaine de Limoges. Or, dès le début du <sup>xx</sup>e siècle, cette carrière était en voie d'épuisement.

Du moment que la fabrication se simplifie, s'internationalise, que Limoges n'a plus le privilège de la blancheur, les prix baissent, la rentabilité diminue, l'industrie perd de son prestige. La naissance du syndicalisme – les premières émeutes ouvrières en France ont lieu à Limoges – contribue aussi à déstabiliser une filière en perte de vitesse.

Les fastes des porcelainiers que Chardonne a connus dans son enfance ne sont plus qu'un souvenir, les véritables châteaux que se sont fait construire les Haviland, mécènes des arts, sont abandonnés. Tout ce monde est englouti et ses valeurs aussi, où, dans une sorte d'utopie, commerce, industrie, art et artisanat avaient coexisté – en déséquilibre – à une échelle locale. Le paradoxe, c'est qu'aujourd'hui le négoce du cognac, alors parent pauvre, est devenu riche et prospère grâce à l'ouverture du marché asiatique, quand Limoges présente un tissu social dévasté. En un siècle, deux effets contradictoires de la mondialisation...

On rencontre un cousin de Chardonne, Jean d'Albis, historien aveugle de la porcelaine et qui deviendra l'un de nos conseillers techniques. On explore les vestiges, les souvenirs. C'est par ailleurs absolument passionnant.

Je me plonge, avec une curiosité, dont tu as bien compris qu'elle pouvait avoir des formes pathologiques, dans un univers oublié ; au-delà des particularités techniques, de la culture locale, il y a aussi, plus simplement, la nécessité de comprendre, d'assimiler, les manières, les formes de pensée ou d'expression de l'ancien temps ; j'en ignore tout.

Et ce n'est que le début, il ne s'agit encore que de s'imprégner, en compagnie de Jacques Fieschi, du contexte, des paysages, des mentalités d'où sont issus personnages et situations du roman.

*Les traditions ancestrales, les petites villes de province bourgeoise, les techniques du terroir, c'est quand même le dernier endroit où l'on t' imagine par rapport à tout ce qui a précédé, disons au « profil culturel » pourtant extrêmement hétérogène que tu as dessiné, ou que laissent transparaître tes films.*

Sans doute, superficiellement. Mais il ne faut pas s'arrêter au simple décor des *Destinées*. On a déjà évoqué certaines raisons plus intimes, y compris, ce n'est pas la principale, de rendre hommage à un romanesque français qui a compté pour moi. Aujourd'hui, ça m'intéresse moins, mais à mes débuts, et encore à cette époque, je trouve un chemin plausible vers la fiction en lisant Green, Mauriac, Bernanos, ou encore Chardonne. On l'a évoqué, il y avait une logique à ce que j'en vienne un jour à me poser la question de les transposer au cinéma.

De façon plus déterminante, le cinéma a toujours été pour moi dans un double mouvement, centrifuge et centripète, si tu veux. À la fois explorer ce qui me constitue – retour sur soi – et élargir ma connaissance du monde, en allant vers l'extérieur, ce que j'ignore. Ces deux pôles sont à l'œuvre, au cœur des *Destinées*. Et même de façon décisive.

Ces thèmes ont toujours été moteurs, d'abord dans le propos de mes films. Ainsi les personnages de *Désordre* vont-ils de ce qu'ils connaissent, la banlieue, à ce qu'ils connaissent mal, Paris, à ce qu'ils ne connaissent pas du tout, Londres et New York. Dans *Une nouvelle vie*, Tina vit dans un petit monde familial et, lorsque celui-ci s'écroule, elle est contrainte d'aller vers l'inconnu, où elle ne dispose d'aucun repère, où elle devra trouver les siens propres. Dans *Paris s'éveille*, Louise cherche, pour des raisons bonnes ou mauvaises, à échapper à la marginalité, à un quotidien dépourvu d'horizon, pour aller vers l'irréel, l'imaginaire, et ses illusions, aussi, matérialisé par la télé imbécile alors déjà bien implantée. On retrouve ce mouvement dans la plupart de mes films. Il était naturel que j'en vienne à appliquer ces questions à moi-même et à mon travail.

*C'est une des nombreuses raisons qui feront des Destinées un tournant dans ton parcours.*

J'avais l'impression d'être demeuré trop longtemps, on s'en est parlé, dans le domaine balisé du cinéma d'auteur français, même si j'en ai constamment interrogé les limites. Avec *Les Destinées*, je peux changer de cadre économique, pratiquer un cinéma dont l'échelle et les méthodes m'étaient inconnus. Là où je parlais du monde que je

connais, la jeunesse en particulier, Paris, je pourrai évoquer le monde que je ne connais pas. Il m'aurait paru lâche de reculer devant cette problématique qui, en passant de la capitale à la province, me contraignait à aller non pas vers la périphérie, mais plutôt vers le centre. Je m'explique : je parlais de marginaux, détachés des valeurs de la société, rejetant les responsabilités de la maturité. Et si le temps était venu de me placer au cœur des choses ? Là où le monde se transforme, là où les adultes construisent leur destin, là où ils sont en prise avec l'humain dans sa totalité, dans son universalité. Là où les individus sont confrontés directement à la dialectique de l'histoire et à l'injonction d'assumer, au présent et dans son indécision, des choix qu'ils seront appelés à justifier. Je t'accorde que cette préoccupation n'était pas centrale pour ma génération. Et que ça n'allait pas me rendre forcément très populaire auprès des *Inrocks* ou de *Technikart*... Mais, justement, peut-être cela valait-il la peine de la ramener, de la porter. Et personne d'autre ne semblait décidé à le faire.

Autre chose, encore. *Les Destinées sentimentales* sont au carré le monde que je ne connais pas. Car il s'agit d'un passé dont je n'ai pas l'expérience. Mon sujet, bien sûr, c'est aussi le temps, la durée d'une vie, l'histoire, au fond les origines, du monde tel que je l'ai connu, tel que je l'ai peint. Il m'a semblé, à ce moment, nécessaire d'en saisir les rouages, pour éclairer le présent. Pour reconstituer ce passé de façon aussi véridique que possible, pour le représenter aussi frontalement que je représente le présent, je n'ai pas d'autre repère que la documentation, y compris photographique, dont je m'imprègne. C'est pour cela que j'adapte un livre, je ne l'ai plus jamais fait : parce que j'ai besoin d'un témoin, auquel je choisis de faire confiance, car il a les mêmes préoccupations que moi ; ou plutôt j'ai les mêmes préoccupations que lui, quant à la dimension documentaire, essentielle, au cœur de la fiction. Un témoin pour décrire à ma place le monde tel qu'il était avant que j'y advienne.

*Il t'arrive souvent de réfléchir à tes films comme à un tout, de les disposer mentalement comme des emplacements sur une carte plus vaste ?*

Il m'est arrivé de le résumer en évoquant le rapport, profond et mystérieux, qui existe entre les ruines de *L'Eau froide* et la salle de bal des *Destinées*. Ce sont les pierres de ce château abandonné qu'ont investi ces adolescents des *seventies*. Ou, pour le dire à l'envers, le lieu des fastes du printemps 1900 est appelé à disparaître, à se fondre dans la nature, les êtres et leurs passions oubliés. Piétinés par les générations futures. Or, j'ai tourné *Les Destinées* six ans après

*L'Eau froide* : j'ai commencé par les ruines. Ce que je veux dire par là, c'est que c'est un processus à la fois conscient et inconscient. Ou comme le formule si justement Juliette Binoche en évoquant son propre travail, *je fais ma filmographie dans le désordre*.

Chaque film complète les précédents, l'auteur d'*Irma Vep* est l'auteur des *Destinées*, l'un éclaire l'autre, dialectiquement. Et des films dont j'ignore encore que je les ferai éclaireront d'un jour sans doute déterminant certains films que j'ai déjà tournés et dont ces facettes m'échappent. Cela ramène une fois de plus à cette observation – toujours fausse – qu'on fait à propos de mon travail, selon laquelle les ruptures d'un film à l'autre seraient particulièrement difficiles à suivre. Je pense l'opposé, contrairement à des cinéastes qui redoutent de s'aventurer hors du *petit théâtre* où s'est construit leur reconnaissance, leur succès, et qui s'en tiennent aux mêmes personnages, au même milieu, et une même perspective sur la société, toujours reconduite, je suis plutôt aimanté par la multiplicité des lignes de fuite que présente le monde. Je vais essayer de mieux le dire, pour moi, il n'y a pas une totalité qui serait mon cinéma, mais *une totalité qui serait le monde*. Mon cinéma est une chambre noire que je déplace à chaque film afin de changer d'angle, mais pour toujours regarder la même chose, pour l'appréhender dans sa nature multidimensionnelle. Il me semble, comme pour les cubistes, et quelqu'un comme David Hockney en parle très bien, qu'il faudrait parvenir dans une œuvre à concilier des perspectives diverses, toutes vraies et néanmoins *a priori* incompatibles – à plus forte raison du point de vue de la perception monoculaire sur laquelle est construite beaucoup de la tradition visuelle occidentale. Et cela afin d'avoir une chance de saisir la nature même des choses dans leurs dimensions visibles et invisibles confondues.

Ce processus peut être à l'œuvre à l'intérieur même d'un film, c'est ce qu'on appelle parfois le romanesque, ou bien dans la circulation ouverte d'un film à l'autre, celle que je pratique. C'est pourquoi j'ai le sentiment, vertigineux, quand je suis sur le plateau de l'un ou l'autre de mes films, entouré de collaborateurs dont certains sont les mêmes depuis mes débuts, de n'avoir jamais rien fait d'autre qu'un seul et même film, passé, présent et devenir mêlés, inextricablement.

Une œuvre, c'est un voyage, à la découverte de soi-même et du monde. C'est pourquoi j'aime avancer sur des terrains inconnus, où je perds mes repères, c'est seulement quand je les ai perdus que j'ai le sentiment d'être en prise avec ce qu'on appelle l'*altérité*. Je ne l'entends pas selon son sens médiatique où il ne s'agirait que de

circulation sociale du haut (le cinéaste, le privilégié, porteur de la *culpabilité*) vers le bas (le sans-papiers, par exemple, porteur de la *culpabilisation*), mais aussi en tant que circulation du bas vers le haut, ou encore en tant que circulation horizontale d'un lieu à un autre, d'une culture à une autre.

Il se trouve aussi que j'écris. On dit facilement *auteur*, mais l'articulation entre l'écriture et l'incarnation, qui est au cœur du cinéma, n'est plus si pratiquée que ça, ou alors par ce truchement qu'on appelle un scénariste, concept disons hétérogène et avec lequel j'ai toujours eu beaucoup de mal. Je sais, la figure de mon père... (Allô, docteur Freud !). Mais j'ai moi-même été scénariste – on dit scénariste quand on écrit pour d'autres, le terme porte en lui, intrinsèquement, cette dissociation entre l'écriture et l'incarnation – et je n'étais alors pas moins lucide quant aux limites et aux impasses de cette position, de ce rapport au cinéma. Bref, à l'exception des *Destinées*, j'écris seul mes films dans une liberté comparable à celle du romancier, je suis donc plus sensible que d'autres à la problématique de l'*œuvre*, et à la manière dont elle se construit.

Cela ramène éternellement à Balzac. Je crois que la plupart des auteurs font d'une manière ou d'une autre leur *Comédie humaine*. Selon cette logique, on a le droit d'écrire un jour *Séraphîta*, un autre *Les Contes drôlatiques* et un autre encore *Les Illusions perdues*. Quand j'étais petit, j'étais fasciné par les tableaux où Balzac articulait la nomenclature de son œuvre. Une maison, avec des portes, des fenêtres, un toit... Les personnages qui circulent d'une pièce à l'autre... Ce dont il s'agit surtout, c'est de la prise en charge du monde entier par la littérature.

*La grande tradition balzacienne, y compris avec sa dimension feuilletoniste, est-ce cette forme-là de romanesque qui t'attire dans Les Destinées ?*

Aussi. Encore que ce soit plus spécifiquement à Proust que renvoie l'œuvre de Chardonne. Pour moi, extérieur à ce monde, à cette histoire, il s'agit pourtant d'une quête tout aussi intime au centre de laquelle se trouve l'ombre de ma mère. On a parlé du protestantisme, mais il y a aussi le monde disparu de l'aristocratie hongroise. Il y a mon grand-père Pólya Tibor qui peignait la vie des paysans de la Puszta, la plaine hongroise, la petite ville assoupie de Szolnok et la *gentry* provinciale dont il était issu. C'est un monde que je n'ai pas connu, englouti bien avant ma naissance. Quand je suis né, en 1955, cette Hongrie était depuis longtemps inaccessible ; mais l'imaginaire de mon enfance a été nourri de son évocation. Autant la nature, les paysages, que les fêtes et les châteaux.

Il se trouve que je ne suis pas un cinéaste hongrois, aussi, si je voulais suivre ce fil de mon inspiration, retrouver ces images qui m'ont constitué, il fallait que je le fasse autrement, ici. Quand j'évoque Visconti, et son œuvre m'a hanté, ce n'est pas le côté belles robes et beaux décors, le Visconti *metteur en scène d'opéras*, qui m'importe, c'est celui qui s'est servi du cinéma pour faire revivre le monde de sa mère. Et la fin de ce monde.

*Cette dimension intime, presque psychanalytique, se fond dans une approche plus historique. Pour toi, Les Destinées, le livre et le film, sont des œuvres politiques ?*

Oui. Dès lors qu'il s'agit des transformations de la société. En l'occurrence, l'internationalisation de l'économie. Les transports sont plus rapides et plus sûrs, et les industries, en particulier celle de la porcelaine, doivent faire face à une concurrence qui produit à meilleur prix ailleurs. Ainsi, bien sûr, qu'aux mouvements de fond de l'économie mondiale, fragilisée par la Première Guerre mondiale, et par la naissance du mouvement ouvrier. Les structures mêmes du négoce du cognac sont elles aussi bouleversées par le début de la consommation de masse, on ne vend plus par barriques à des connaisseurs, restaurants, monopoles scandinaves, on met en bouteille et l'on doit s'adapter à la demande d'acheteurs individuels au goût moins formé – et cela au détriment de la qualité du produit qui n'est de ce fait plus une valeur en soi.

Il s'agit aussi du passage de l'artisanat à l'industrie. Et de la perte de l'immédiateté dans le rapport à la fabrication, à la création si l'on veut. En somme, c'est la problématique de l'aliénation, le moment historique où sous le double effet de la complexité accrue du marché – dont l'industrialisation est la conséquence –, de l'exploitation et des conflits de classes qui s'ensuivent, le rapport au résultat du travail, à son objet même, se perd. Chardonne saisit et articule le moment où cela a lieu. Il n'y a pas de sujet plus politique que celui de l'aliénation. Ce qui me passionne, dès ma première lecture des *Destinées sentimentales*, c'est aussi d'y découvrir des préoccupations, et un regard sur la société, qui, dans un registre *documentaire*, ne sont pas si éloignés de certains textes tardifs de Guy Debord.

*Que Debord écrit dans le droit-fil de ce que Marx avait mis à jour dans les Grundrisse, les Principes d'une critique de l'économie politique, y compris avec la question de la production dans les champs artistiques...*

Oui, mais je n'ai pas lu les *Grundrisse*, donc pour moi ces



questions renvoient plutôt à mes lectures de Debord, ou bien de l'école de Francfort. Mais j'étais aussi impressionné par l'originalité et l'importance de ce roman méconnu. Chardonne saisit avec une lucidité et une clarté surprenantes quelque chose qu'aucun romancier français n'avait même approché. Tu disais un sujet politique, je trouve qu'il se place au cœur même de la fabrique du politique, comme aucun autre roman de son temps. Et cela permet à Chardonne d'observer certaines vérités, peu perceptibles qui ont échappé à tous les autres. De mon point de vue, il y avait l'opportunité unique de faire, dans les meilleures conditions de l'industrie, un film déterminé par des questions ignorées par le cinéma et qui sont, tout de même, au centre de l'histoire du xxe siècle.

*Partager l'écriture d'un de tes films est une expérience nouvelle. Comment travaillez-vous, Jacques Fieschi et toi ?*

C'est Jacques qui rédige. C'est la seule fois où je ne le fais pas moi-même. J'ai bien dû griffonner quelques trucs mais l'essentiel du scénario, c'est Jacques qui tape sur sa vieille machine électrique les scènes que nous avons déterminées la veille, je les relis, on les corrige ensemble. Au fond, l'enjeu ce n'est pas tant l'écriture que la fidélité à Chardonne. Comment préserver sa construction, ses dialogues, et même la musique de son écriture. Nos discussions tournent autour de ces questions. Comment en enlever le moins possible. Comment écrire un scénario qui serait la plus proche transposition de ce vaste roman – dont il faut rappeler qu'il a été initialement publié en trois volumes distincts.

Nos principales difficultés tiennent à la durée. Comment faire tenir tout cela dans un seul film, serait-il très long – et nous ignorions encore qu'il finirait à trois heures. Cela nous donne beaucoup de fil à retordre, d'autant plus que cette question est depuis le départ la préoccupation principale de Bruno Pesery, y compris pour de simples raisons de bon sens économique.

Les voyages, la documentation, les lectures périphériques, la multiplication des synopsis, c'est un travail de longue haleine qui occupe tout le début de l'année 1995. L'été, Jacques loue un appartement à Lisbonne dans une tour sans grand charme, mais la ville que je connaissais à peine a encore tout son cachet d'autrefois. Je l'y rejoins, on travaille, on va aussi à la plage, parfois en compagnie d'un ami de Jacques, le cinéaste américain Randal Kleiser – oui, l'auteur de *Blue Lagoon*... Toute la dernière partie reprend littéralement Chardonne, on s'accorde là-dessus avec Jacques, et je rentre à Paris, lui laissant deux semaines pour achever

de rédiger la première version. Je reviendrai dans les premiers jours de septembre pour reprendre avec lui les ultimes séquences et finaliser la version que nous allons livrer à Bruno.

1. Alexander Horwarth est depuis devenu directeur de la Cinémathèque autrichienne.
2. Directeur de la programmation de la Film Society du Lincoln Center et du New York Film Festival de 1988 à 2012. Kent Jones lui a succédé à la tête du NYFF.
3. *Chocolat* date de 1988.
4. *Before the Rain* de Milcho Manchevski, qui a partagé le Lion d'or avec *Vive l'amour*, le jury n'ayant jamais pu se mettre d'accord.

---

*Irma Vep.* Suicide de Guy Debord.  
 Entre Isidore Isou et Gustave  
 Le Rouge. Casting à Hongkong.  
 Maggie Cheung s'engage.  
 Une économie de guérilla. Renouveau  
 de l'équipe. L'aura de Jean-Pierre  
 Léaud. *Irma Vep* et le cinéma  
 indépendant, reflet d'une identité  
 en crise. Sortir du cinéma français,  
 le choix d'un cinéma transnational.  
 Maggie et moi. Naufrage  
 des *Destinées*. Un été à Formentera.  
 Kenneth Anger et la magie noire.  
 Cinéma expérimental, l'école new-  
 yorkaise. *HHH* – Portrait  
 de Hou Hsiao-hsien. *Irma Vep*, Anger,  
 Hou, trois moments d'une remise  
 en question. Ni la cinéphilie  
 des catacombes, ni l'industrie.

---

*Mais, comme on dit dans les feuillets, pendant ce temps-là...*

C'est le mois d'août, je suis seul chez moi, avec quinze jours sans grand-chose à faire, et dans un état de disponibilité auquel je ne suis pas habitué. Un peu frustré aussi d'avoir délégué la rédaction à Jacques. Et je n'ai toujours pas digéré d'avoir été contraint de mettre entre parenthèses *Sang versé*. C'est l'occasion de me repencher sur le projet de film collectif.

Je n'ai pas beaucoup de nouvelles de Claire, qui est sans doute en train de faire autre chose. Atom, lui, a l'air de ne pas avancer du tout, moi, j'ai un point de départ que j'aime bien, c'est peut-être le moment de l'explorer, si je rédige ne serait-ce qu'un canevas, cela aura le mérite de donner l'exemple. Et si par chance cela déclenche le financement, je pourrai tourner mon volet avant d'être monopolisé par Chardonne...

*Même si, pendant ce temps-là, la préparation des Destinées continuera à progresser...*

On est dans le calendrier, le scénario doit être livré au début de l'automne, pour une préparation au printemps et un tournage à l'été 1996. En août 1995, j'ai à la fois un scénario virtuellement achevé, et une préparation qui ne commencera que plusieurs mois plus tard. Dans l'intervalle, j'ai le temps de faire un moyen-métrage. Aussi un pied de nez à Bruno Pesery qui a manœuvré, à mon sens de façon assez sournoise, pour m'empêcher de tourner autre chose avant *Les Destinées*. Mais dès que je commence à prendre des notes, à imaginer une structure, des thèmes plus riches, plus excitants, imprévus, se mettent en place d'eux-mêmes et je comprends vite que le format est plutôt celui d'un long-métrage.

*Comment inventes-tu Irma Vep ?*

*Irma Vep* est un film complexe, par les interactions entre ses différentes strates, mais il se construit de façon simple et organique. Il y a même un côté marabout-bout d'ficelle... Ça commence avec l'hôtel dont on se parlait avec Claire, et puis il y a la comédienne chinoise inspirée de Maggie... mais qu'est-ce qu'elle vient faire à Paris ? C'est une comédienne, fatalement, elle vient tourner un film. Oui, mais quel film ? Un film d'auteur français. Et si cette étrangère se retrouvait aux prises avec cette singularité, voire cette insularité ? Et si celle-ci était incarnée par Jean-Pierre Léaud ? Quand j'en arrive là, je comprends que ce qui se profile est un canevas de comédie. Je me méfie pourtant de ce que pourrait être le film dans le film, en général, c'est le point faible quand le cinéma traite du cinéma. Qui a envie de voir *Je vous présente Paméla*, le film qui se tourne dans *La Nuit américaine* ? Personne. Dans *Snake Eyes* d'Abel Ferrara, avec Madonna, on tourne *The Mother of Mirrors*, et le peu qu'on en voit a l'air pénible. Donc : méfiance.

Quelques mois plus tôt, je m'étais retrouvé dans le bureau d'un producteur qui mettait en chantier pour la télévision une série de remakes des grands films de l'histoire du cinéma. En résumé, il me

demandait quel classique j'aurais envie de refaire. *Jules et Jim* ? *Le Mépris* ? *L'Avventura* ? Une idée absurde.

*C'était Daniel Toscan du Plantier ?*

Non, pas lui. J'aimais beaucoup Toscan. Il a produit des remakes de Guitry, il m'en aurait proposé un, je l'aurais fait... Bref, ça ne m'inspire pas, je ne sais pas quoi lui dire, le rendez-vous tourne court. En partant, je me dis que j'aurais dû lui proposer un film muet, *Les Vampires*, par exemple. Un serial de six heures, tenant tout entier à une *aura*, qui n'est pas seulement celle du cinéma des origines mais quelque chose de plus mystérieux encore, et qu'il serait inimaginable de reproduire.

Je ne pense pas aux *Vampires* tout à fait par hasard. Il se trouve que l'intégrale vient d'être publiée en vidéo. Cela m'a permis de le regarder dans son intégralité, jusque-là, je n'étais familier que de quelques épisodes.

*C'est un film que tu connais depuis longtemps ?*

Depuis longtemps, par fragments. Avec une fascination que je n'ai jamais cherché à élucider et qui tient sans doute à mon goût pour le roman-feuilleton. La première fois que j'ai programmé une carte blanche, vers la fin des années 1980, c'était à la Vidéothèque de Paris – l'ancien nom du Forum des images – j'avais choisi *L'Enfant secret* de Philippe Garrel, *L'amour existe* de Maurice Pialat et un épisode des *Vampires*.

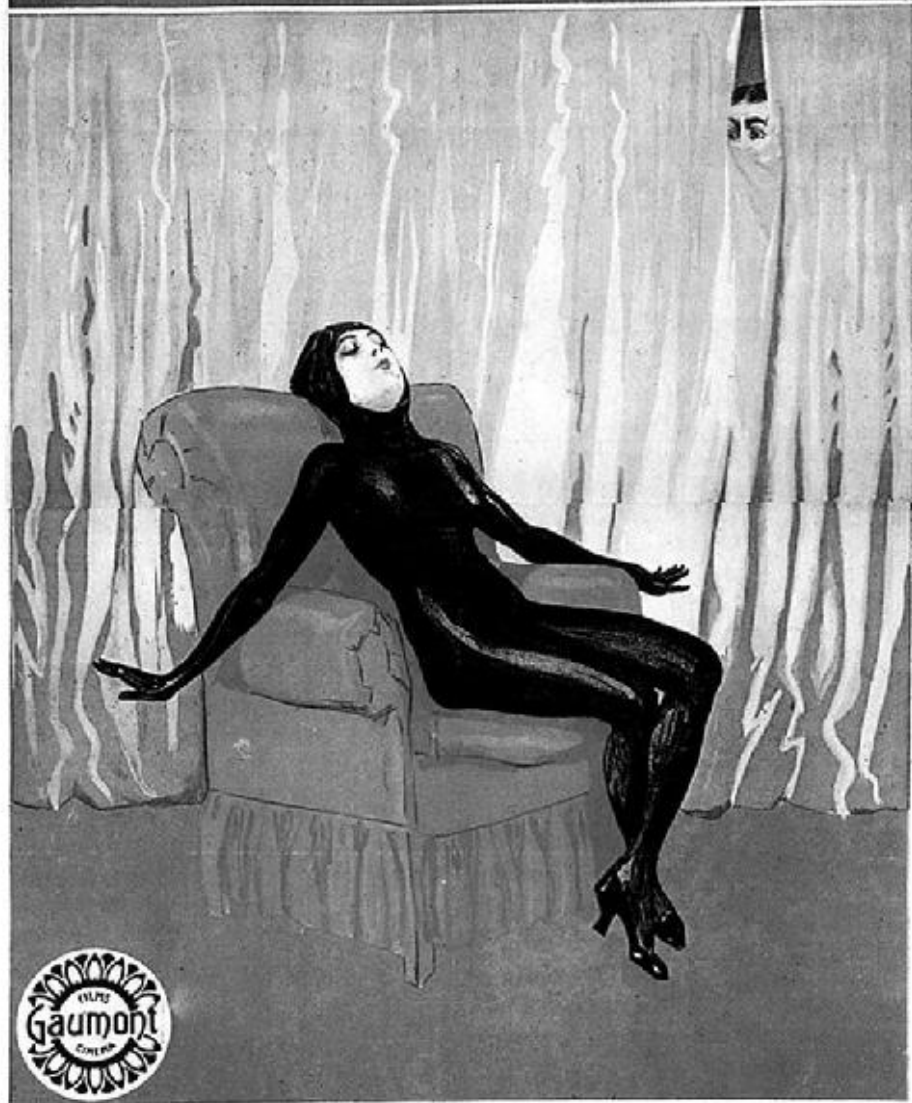
Pour une raison ou une autre, ce film faisait partie depuis toujours de mon imaginaire. Et là, il trouve naturellement sa place. Ainsi, le film de Jean-Pierre Léaud serait le remake impossible des *Vampires*, on le verrait aux prises avec les questions insolubles de sa *reproduction* quatre-vingts ans plus tard à une autre époque du cinéma. Et la star hongkongaise inspirée de Maggie serait venue à Paris pour reprendre le rôle d'Irma Vep, l'égérie de la bande des vampires, créé par Musidora. Tout est là, c'est fini. Ça prend dix minutes à articuler.

Bien sûr, la première image qui vient à l'esprit, c'est l'érotisme de sa silhouette moulée dans une combinaison noire. Transposer Irma Vep à notre époque, c'est aussi traduire son costume en des termes modernes qui seraient tout aussi troublants pour un public contemporain.

Qui dit costumes dit costumière, pas besoin de chercher très loin : Françoise Clavel, qui a travaillé sur la plupart de mes films, était un

vrai personnage, extraordinairement intempestif, à l'humour ravageur. Tout se met en place. La star hongkongaise pleine de bonne volonté arrive à Paris, le réalisateur c'est Jean-Pierre Léaud, tu imagines déjà le problème de communication, et elle est prise en charge par une costumière allumée. À partir de là, ça s'écrit tout seul. Je l'ai rédigé en neuf jours. Quand je suis retourné à Lisbonne à la fin du mois d'août, c'est un scénario achevé que j'ai fait lire à Jacques.

# LES FILMS MYSTÉRIEUX



## LES VAMPIRES + LES YEUX <sup>OUI</sup> FASCINENT

*Les Vampires, un film de Louis  
Feuillade, Production Gaumont,  
1913*

*Ce n'est donc pas un palliatif à des problèmes ou des blocages sur le « grand projet » ?*

Pas du tout, j'écris aussi *Irma Vep* pour m'amuser, en me disant : « Ça ne se fera sans doute jamais... » Mais j'ai lâché en chemin l'idée du moyen-métrage inscrit dans un triptyque ; dès que j'ai commencé à écrire, j'ai compris que le film prenait une tout autre tournure.

*Comme tu le racontes, on voit très bien l'enchaînement ludique, léger, d'un projet qui pourtant agrège un certain nombre de questions théoriques sur le rapport au cinéma, à l'histoire, à sa géographie réelle et imaginaire...*

Oui, ça commence par le jeu. C'est un processus presque inconscient, une idée en suscite une autre, comme dans le langage des rêves. Et puis quelque chose se met en place à mon insu qui résonne bien plus profond, y compris hors de mon contrôle.

Il y a aussi ce mouvement, initié par *L'Eau froide*, de réconciliation avec moi-même, avec mon histoire. Pour me constituer en tant que cinéaste, j'avais eu besoin de me réinventer, de rompre avec l'adolescent brouillon, artiste, pas très focalisé, que j'avais été et que j'avais voulu effacer. Quand j'ai commencé à faire des films, j'ai encore renoncé à une autre peau, celle du rédacteur des *Cahiers*.

J'ai écrit sur le cinéma pendant cinq ans. C'est peu et c'est beaucoup, d'autant plus que j'ai été assez prolifique, en particulier sur des thèmes modernes alors peu explorés. J'y ai acquis une certaine notoriété. En fait, j'avais été l'un des jeunes critiques de cinéma les plus visibles. Évidemment, je détestais cette étiquette. Je ne me suis jamais identifié à la position critique, j'écrivais sur le cinéma, point – et dès que j'ai commencé à faire des films, j'ai ressenti le besoin vital de couper radicalement avec le passé. Je crois que l'une des questions auxquelles j'ai le plus souvent répondu, en particulier à mes débuts, était de savoir comment j'avais vécu la transition de critique à cinéaste. J'y ai invariablement répondu, et de façon de plus en plus impatiente, que, n'ayant jamais vraiment accepté d'être critique, n'ayant jamais perdu le fil d'une pratique qui devait me mener à devenir cinéaste, il n'y avait rien eu qui puisse ressembler à une transition – ce qui par ailleurs était la stricte vérité. À cette nuance près que c'était au sein de la théorie de cinéma de mon époque que je m'étais constitué en tant que cinéaste et que la pratique dont je parlais était aussi en continuation de cette théorie par d'autres moyens, pour paraphraser Clausewitz. En



somme, pour faire mes premiers films, il m'avait fallu rejeter à la fois l'adolescence et ses incertitudes, puis une réflexion sur les pratiques contemporaines du cinéma qui avait pourtant été un jalon essentiel de ma formation.

Avec *Irma Vep*, c'est ce double refoulé qui revient à la surface. *L'Eau froide* m'avait donné les clés de l'autobiographie, je n'aurais pas imaginé que je la prolongerais dans le registre d'*Irma Vep*, mais en fait il y a une vraie continuité, comme une psychanalyse réussie... J'arrive à m'accepter, à rejeter ce qui oppose l'adulte qui fait des films, et l'enfant, déterminé par le jeu et par une sorte d'irresponsabilité, d'inconscience, par quoi seul l'art véritable peut advenir. Quand j'écris *Irma Vep*, il n'y a plus aucune censure. J'y mets autant la cinéphilie B que la théorie, je brasse le cinéma sous ses différents registres, incompatibles, y compris le cinéma expérimental, le cinéma militant ; j'articule tout ça ou je ne l'articule pas, je le laisse s'entrechoquer avec une liberté qui est aussi celle du collage. Ce que j'admire dans les films de Godard des années 1960. Quand j'écrivais *Irma Vep*, j'avais cette question à l'esprit, pourquoi a-t-on perdu le fil de cette spontanéité, quand Godard faisait *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de bric et de broc, assemblant des fragments trouvés à droite et à gauche, citations littéraires et pop psychologie ? Ça grinçait dans tous les sens mais il saisissait quelque chose de l'air du temps. Pourquoi plus personne n'essaie de faire ça ?

*Heureusement que tu dis ça parce que la réconciliation dont tu as parlé pourrait faire penser à un film apaisé, consensuel, tout le contraire de ce qu'est en fait Irma Vep, qui a cette vigueur comique dont tu as parlé, mais avec beaucoup de violence et de stridence.*

Oui, d'autant qu'il y a un autre aspect que je n'ai pas évoqué. Fin 1994, c'est le suicide de Guy Debord. Il m'affecte comme une mort dans ma famille. Je me souviens d'où j'étais quand je l'ai appris, ça m'a foudroyé. J'avais développé, comme de nombreux lecteurs, une relation intime à son écriture et à sa pensée. Il maintenait vivants l'esprit de la rébellion, son langage et son rapport au monde, ceux de mon adolescence. Au fil des ans, cette liberté de pensée s'était perdue, au profit de la langue de bois gauchiste, des discours politiques bétonnés. Chez Debord, la rébellion était restée intacte, elle se reformulait selon les transformations du monde, ne cédant rien aux pièges d'un pouvoir qui semblait avoir retenu mieux que les révolutionnaires les leçons des révoltes passées. Ce à quoi j'avais toujours cru, ce en quoi j'avais eu foi, se prolongeait dans les textes de Debord, et nulle part ailleurs. Cela restait vivant, au présent,

parce que Debord était vivant.

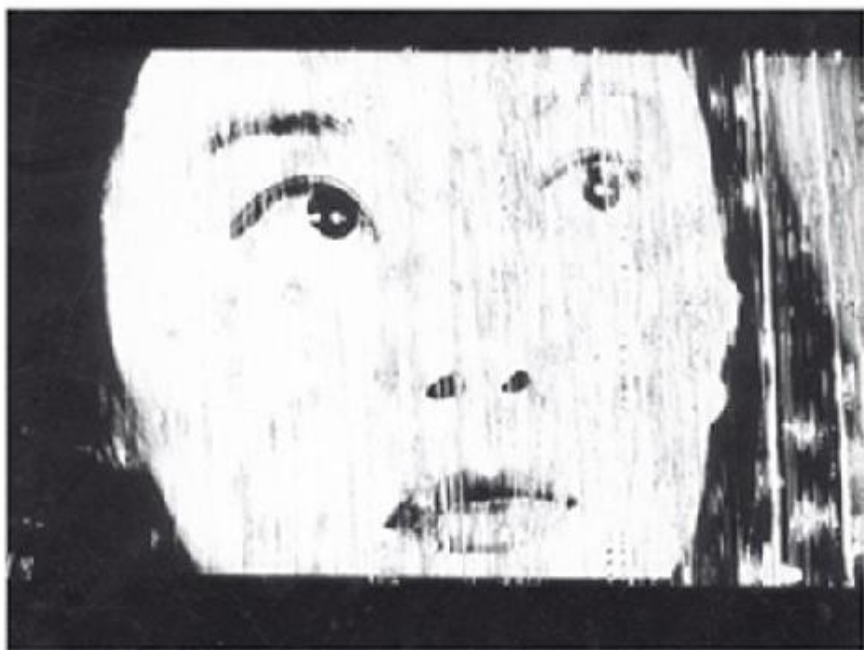
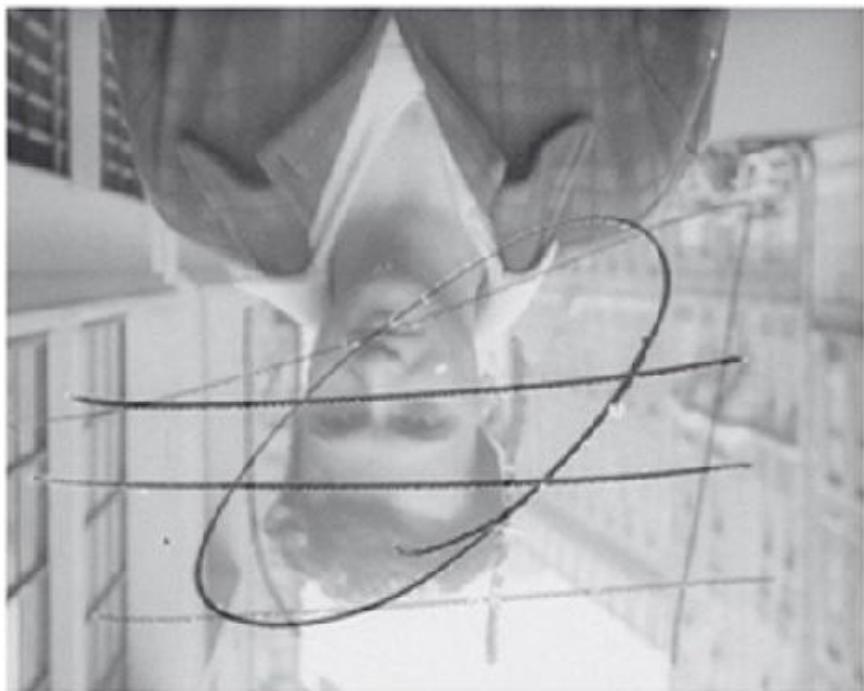
Sa disparition laissait un vide vertigineux. Avoir un rapport *au passé* avec l'œuvre de Debord, tout entière déterminée par le moment, par l'action, et par la stratégie, était un véritable bouleversement. Pas moyen d'échapper aux questions que cela ouvrait et auxquelles je n'étais pas forcément préparé. Dès lors que Debord n'était plus là, restait cette injonction, au nom de ce qu'il avait représenté. Je ne voulais pas m'y soustraire. Même si je n'étais pas sûr de la manière, ou tout simplement de la pertinence, de ma contribution. J'ai écrit aussitôt un texte pour les *Cahiers*, évoquant son cinéma et sa mémoire. On ne peut pas dire que la revue ait été jusque-là très en phase avec son cinéma. Lors de la sortie de *Ingirum...* nous étions trois, Daney, Bonitzer (qui a écrit un texte plutôt décalé) et moi. Il se trouve qu'en 1995, Thierry Jousse était rédacteur en chef, lui aussi avait été marqué par l'œuvre de Debord, et, paradoxe de l'histoire, ce sont les *Cahiers*, parmi toutes les revues, qui ont dû lui rendre l'hommage le plus digne...

Bien plus tard, j'ai fait la connaissance d'Alice Debord et je me suis employé à la restauration et à la résurrection de son œuvre cinématographique complète. Mais, quand je fais *Irma Vep*, ces questions me hantent sous cette forme : qu'est-ce que le dadaïsme cinématographique ? Cela m'oblige à revenir sur la période lettriste de Debord, que je connaissais mal. Je découvre Isidore Isou, qui n'était pour moi qu'un nom, et en particulier *Traité de bave et d'éternité* qu'il a réalisé en 1951, chaînon manquant entre Debord et la Nouvelle Vague. Isou, qui dans le Paris de l'après-guerre se vit comme le Tristan Tzara de sa génération, juif roumain comme lui, est le prophète d'un néodadaïsme. Et son unique film, fulgurant coup d'éclat, ouvre la voie d'un cinéma expérimental à venir – Stan Brakhage l'a fait connaître aux États-Unis – et préfigure la Nouvelle Vague.

*Isidore Isou, ou plutôt Traité de bave et d'éternité, jette en quelque sorte un éclairage latéral sur une histoire du cinéma qui pourtant l'ignore.*

Il est l'ancêtre commun de Rohmer et de Godard. À la fin des années 1940, Gallimard publie ses manifestes, *Agrégation d'un nom et d'un messie, Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947). Quand il fait son film, il a vingt-quatre ou vingt-cinq ans, après c'est fini. Mais pendant une période, certes très brève, c'est un jeune poète génial. Ce qu'il est devenu par la suite ne doit pas faire oublier ce qu'il a été, ni remettre en cause la place historique qui est la sienne dans l'évolution de l'art moderne. Dans

*Irma Vep*, le *scratching* – le grattage à même la pellicule – ne vient pas de Norman McLaren, mais d'Isou.



On peut aussi voir dans Irma Vep une suite lointaine à ton intérêt, lorsque tu étais étudiant en lettres, pour l'œuvre de Gustave Le Rouge, un des grands noms du feuilleton policier et fantastique du début du xxe siècle, et auquel Les Vampires de Feuillade font directement écho.

J'ai fait mon mémoire de maîtrise sur Gustave Le Rouge, en effet, et plus particulièrement sur les liens souterrains qui unissent le symbolisme au roman-feuilleton. Le Rouge en est un exemple frappant, il est un auteur prolifique, Blaise Cendrars évoque longuement sa figure dans *L'Homme foudroyé*, signant des romans d'anticipation qui en font une sorte d'Edgar Rice Burroughs français, ainsi que le *Mystérieux Docteur Cornélius*, récit d'aventures à rallonge, le classique de la littérature populaire de son temps, s'il en faut un. Jeune homme, il avait fréquenté la bohème littéraire symboliste et décadentiste, proche de Paul Verlaine dont il a raconté les *Derniers Jours* dans un ouvrage publié en collaboration avec le dessinateur F.A. Cazals. Partout dans l'œuvre de Le Rouge, on retrouve les images, les idées, les thèmes des poètes de sa génération, en particulier sur le registre ésotérique ; il est en cela très représentatif des racines symbolistes de la littérature populaire de son temps. Il se trouve que ces racines sont aussi celles du cinéma des origines. C'est là que les films viennent d'abord chercher leur inspiration, et, bien sûr, Louis Feuillade le premier.

OLIVIER ASSAYAS

obscur feuilletoniste  
Gustave Le Rouge  
écrivain et poète

Mémoire de Maîtrise réalisé sous la direction de Madame Ligot, maître assistant



U.E.R. de LITTÉRATURE FRANÇAISE

UNIVERSITÉ DE PARIS III

SORBONNE NOUVELLE

*Comment cet obscur objet entièrement né de ton désir, presque comme un rêve, va-t-il se matérialiser ?*

Comme plus tard *demonlover*, j'ai écrit *Irma Vep* en pensant que c'était infaisable. Or les premiers lecteurs, Jacques Fieschi ou bien Bill Krohn, qui n'était plus correspondant des *Cahiers* à Los Angeles, m'encouragent. Aussi, je le donne à Georges Benayoun et à Françoise Guglielmi. Je le présente comme un film expérimental qu'on ferait très vite, pour très très peu d'argent. On est début septembre, si on le fait, on le fait tout de suite, car dès fin janvier je serai mobilisé par la préparation des *Destinées*. « Où tu en es avec la faïencerie ? » avait l'habitude de me demander Benayoun.

Le projet les amuse, à la fois par son humour et sa singularité. Et puis, à cette époque, Georges Benayoun a des rapports privilégiés avec Canal+ et en particulier Nathalie Bloch-Lainé, responsable des acquisitions<sup>1</sup>.

C'est un tout petit budget, on se contenterait d'un micro-préachat. Mais Georges veut quand même essayer les chaînes de télé hertziennes. Je n'y crois pas beaucoup, le film est trop bizarre. Mais je ne m'inquiète pas, grâce à l'expérience de *L'Eau froide*, je sais que dans le pire des cas je pourrai le faire dans une économie de guérilla. Il s'est vite confirmé qu'on allait effectivement être dans le pire des cas. On s'est fait jeter de partout : Arte, on n'est même pas arrivés jusqu'en comité, idem à l'avance où l'on a été éliminés en sous-commission, Georges l'a proposé à M6, ils étaient hilares à l'idée même qu'on puisse imaginer qu'ils contribueraient à un truc pareil.

Pour être dans nos dates, on avait commencé une préparation, lancé casting, repérages, réuni une équipe... Même Canal tardait à nous répondre. Ça allait très mal.

*Le projet est bloqué ?*

Non. On continue. Au ralenti. Grâce à la ténacité de Sylvie Barthet. Avec la complicité de Françoise Guglielmi, elle continue à mettre le film en place, dans une économie plus que restreinte, voire nulle. Ça tient sur la seule conviction de Georges Benayoun que Canal finirait par nous suivre.

*À ce stade-là, tu sais déjà qui jouera dans le film ?*

Le film tient à son personnage central : pas de Maggie – dans le scénario, elle s'appelle Cynthia – pas de film. Donc, avant toute chose, il faut trouver la comédienne, et s'assurer de sa disponibilité à nos dates. Dès septembre, je vais donc à Hongkong avec Sylvie – qui en profite pour rendre visite à Virginie Ledoyen, bloquée à

Taipei sur le tournage d'Edward Yang... Par l'intermédiaire de Shu Kei – que je connaissais de l'époque du *Made in Hong-Kong* des *Cahiers* – et du cinéaste Kirk Wong, nous avons organisé depuis Paris des rendez-vous de casting.

Je cherchais une actrice disposée à interpréter son propre rôle, et qui aurait joué dans des films d'action dont je pourrais utiliser des extraits.

J'ai rencontré toutes les stars : Anita Mui, Michelle Yeoh... Il y avait celles que je connaissais, et celles que j'avais découvertes dans des films récents, souvent recommandés par la critique Peggy Chiao que j'avais mise, elle aussi, à contribution<sup>2</sup>...

C'était passionnant, mais je me suis vite rendu compte que je faisais fausse route : aucune n'avait la modernité de Maggie Cheung. Je l'avais d'abord perçue comme un symptôme du cinéma hongkongais, vif, contemporain, cosmopolite, en fait pas du tout. C'était même l'inverse, elle était parfaitement singulière quand les autres stars représentaient la norme. Le monde du cinéma de Hongkong est en fait très petit, très insulaire, et les actrices que je rencontrais avaient un horizon limité. Bien sûr, l'idée de jouer dans un film européen les amusait, aller un mois à Paris, acheter des fringues, mais elles ne comprenaient rien à ce dont je leur parlais, rien au film que je voulais faire. J'étais découragé et même prêt à laisser tomber le projet faute de résoudre la question de son incarnation, quand j'ai retrouvé Chris Doyle.

Je l'avais connu en 1984 à Taipei, opérateur d'Edward Yang. Il avait même travaillé à la déco sur le tournage parisien de *Désordre*. Entre-temps, il était devenu l'opérateur des films de Wong Kar-wai, inventeur avec lui d'un style qui allait révolutionner l'écriture du cinéma chinois. Bref, Chris rentre de tournage la veille de mon départ. On bavarde, je lui parle de mes problèmes, de mes doutes. Il me demande pourquoi je n'ai pas vu Maggie ? Je lui réponds que c'est une superstar, pourquoi jouerait-elle dans un film français à trois ronds, d'ailleurs aucun de mes interlocuteurs ne sait où elle est, tous me disent qu'elle ne veut plus jouer, qu'elle a quitté Hongkong. Chris me rit au nez : Maggie est à Hongkong, d'ailleurs elle doit réaliser un court-métrage dont il fera l'image, et il a rendez-vous avec elle le soir même. Si je veux, je peux venir. Il me dit en substance : « C'est idiot, si le rôle est écrit pour elle, il faut le lui proposer, après, si ça ne lui plaît pas, ça ne lui plaît pas. Mais je ne vois pourquoi vous ne vous entendriez pas. »

Je les rejoins, tard, dans un bar animé de Lan Kwai Fong, aussitôt il y a une évidence. Maggie m'écoute, elle comprend ce que je dis,

elle en saisit toutes les nuances. Et surtout, je retrouve intacte la grâce qui émane d'elle et qui m'avait tant impressionné lors de notre première rencontre, celle qui m'avait inspiré le personnage et le film, celle qui m'avait fait faire ce long chemin jusqu'à elle.

Tout est simple et facile, pas d'agent, pas d'intermédiaire, pas de *show business*, on parle le même langage. Ce film est écrit sur mesure et destiné à personne d'autre. Il faut le faire avec elle ou alors pas du tout.

Je pars le lendemain. Sylvie lui dépose le scénario avant de prendre l'avion. Je suis à peine rentré à Paris que le téléphone sonne. C'est Maggie, elle a lu, elle aime, elle veut le faire.

J'essaye de la modérer. Est-ce qu'elle se rend bien compte où elle met les pieds ? C'est un tout petit film indépendant, on va le faire très vite, dans des conditions difficiles, loin de chez elle...

Rien à faire, elle est partante, pour le mois de janvier, comme prévu...

*À partir de là, j'imagine qu'il est difficile de revenir en arrière.*

Même si les choses demeurent plus que fragiles. On n'a pas le premier centime. Alors, bien sûr, on se dit que le nom de Maggie va aider, après tout, elle était la petite amie de Jackie Chan dans certains de ses plus grands succès internationaux. C'était très naïf de notre part. Bien sûr, son accord a relancé notre préparation, rechargé les accus de nos producteurs, mais concrètement il n'en sort rien du tout. La préparation continue, de façon de plus en plus précaire et dans l'incertitude la plus complète. Les semaines passent et rien ne progresse. Même si Maggie vient quelques jours à Paris, pour les essayages de costumes.

Je sens Georges moins optimiste : si Canal nous suit, on fera le film, sinon, non. On est à présent en décembre, à quelques semaines du tournage dont la mise en place a été singulièrement ralentie par les grandes grèves de novembre 1995. Elles paralysaient la ville, en particulier à la période où Maggie était là. D'ailleurs, tu dois te le rappeler comme moi, on s'était donné rendez-vous pour dîner avec elle un soir à La Coupole et j'avais dû traverser Paris à pied depuis Barbès pour vous rejoindre à Montparnasse... On faisait les repérages dans le seul périmètre accessible depuis nos bureaux...

Fin décembre, Georges Benayoun part en Thaïlande pour les fêtes. Au bureau, plus personne n'est payé, le compte à rebours devient angoissant. J'appelle Georges deux fois par jour, en lui demandant des nouvelles de Canal+, il n'en a toujours pas. Les jours passent,



c'est un supplice. Si la réponse ne vient pas à temps, tout va s'écrouler, on ne peut pas faire tenir l'édifice debout dans une pareille incertitude.

Et puis *in extremis* Georges me rappelle : Canal est d'accord à hauteur de 4 millions de francs, pas un centime de plus. C'est très peu mais ça redevient possible. Il est en vacances, il veut avoir la paix, il me donne son feu vert à condition que je me débrouille pour rester dans ce budget. Avec cette somme, on ne peut payer l'équipe que trois semaines, la quatrième sera en participation, les salaires ne seront versés que plus tard, en fonction d'hypothétiques recettes. C'est comme ça que le film démarre... À deux semaines de l'arrivée de Maggie, et dans des conditions cataclysmiques : on venait de perdre notre décor principal, un hôtel particulier désaffecté et dont les propriétaires avaient décidé à la dernière minute de refuser notre tournage...

*Dans un tel contexte, il doit être rassurant d'avoir une équipe soudée et sur laquelle on peut compter.*

Oui, mais ça ne se passe pas exactement comme ça. Il ne faut pas oublier que pendant ce temps la préparation des *Destinées sentimentales* suivait son cours. Bruno Pesery pensait à tort ou à raison que, si je voulais me renouveler avec ce film, je devais le faire avec de nouveaux collaborateurs. Ayant en particulier une expérience du film en costumes. Ça voulait dire me séparer de Denis Lenoir pour la photo, de François-Renaud Labarthe pour les décors et de Françoise Clavel pour les costumes, seul restait Luc Barnier au montage, inamovible. Il pensait que je devais construire d'autres dialogues avec d'autres interlocuteurs. C'est un peu injuste pour ceux avec qui j'avais travaillé jusqu'alors, mais ce n'était pas entièrement faux. Je rencontre Thierry Arbogast pour l'image, ça reste au niveau d'une première approche, et puis surtout Marie-Jeanne Pascal qui avait été l'assistante de Maurice Pialat sur *Van Gogh*. On s'entend très bien, elle devient aussitôt indispensable. En effet, ayant confronté les problèmes de la reconstitution historique à l'intransigeance de Pialat, elle m'apportait de solides repères et la réponse à de nombreuses questions pratiques. C'est Marie-Jeanne qui m'a présenté Katia Wiskop, qui avait, elle, fait les décors de *Van Gogh*. Je pense que c'est aussi par son intermédiaire que je rencontre Anaïs Romand pour les costumes, elle avait collaboré avec Jacques Doillon sur *Germaine et Benjamin*. C'est donc une équipe de filles, et qui est en place dès la fin 1995.

*Tu as continué à travailler en parallèle sur Les Destinées*

sentimentales...

C'est ça. Je me souviens de mon premier téléphone portable. Un luxe, à l'époque. C'était dans les premières semaines de 1996, j'avais pris un abonnement pour pouvoir, sur le tournage d'*Irma Vep*, rester en contact avec la préparation des *Destinées*.

Tout cela pour dire qu'en fait de collaborateurs habituels sur *Irma Vep*, ça n'avait pas été aussi simple. Ainsi, Denis Lenoir n'avait pas trop apprécié que je lui demande de me suivre sur un film difficile, inconfortable et très mal payé, quand je proposais à un autre opérateur le projet plus ambitieux, plus valorisant et plus lucratif. Cela a été dit courtoisement, et dans le strict cadre d'une amitié profonde, ancienne et qui n'a jamais varié. Mais fermement. À l'époque, je dois dire que je n'avais pas d'arguments crédibles à lui opposer.

François-Renaud Labarthe et Sylvie Barthet, qui l'un et l'autre avaient travaillé avec lui, m'ont alors conseillé de rencontrer Éric Gautier. Il avait fait l'image de *Travolta et moi*, de Patricia Mazuy, que j'avais beaucoup aimé. Il y avait une écriture dynamique, un travail à l'épaule, des choses vers lesquelles j'avais envie d'aller, dans le prolongement de *L'Eau froide*.

On s'entend tout de suite très bien. C'est l'opérateur idéal pour ce projet, il est rapide, inventif, malicieux, et puis il est plus jeune. Le film lui doit beaucoup. Ça a été pour moi une rencontre importante.

*Je voudrais revenir sur la présence de Jean-Pierre Léaud dans Irma Vep.*

Il fait partie du noyau du film, de sa boîte noire. On avait fait *Paris s'éveille* quatre ans auparavant, c'est-à-dire pas si longtemps ; et au-delà de notre amitié j'avais eu le sentiment de mieux le comprendre en le filmant. Avant, c'était une figure de l'histoire du cinéma, pour la première fois je regardais un acteur chargé d'un tel passé. C'était troublant de filmer ce visage après les plus grands cinéastes de mon époque. Quelque chose s'y était inscrit, du cœur même de la modernité et que je pouvais scruter à mon tour.

Ce que j'ignorais, c'était son incandescence, le rapport mystique qu'il entretient avec le cinéma. Je crois que personne n'est plus conscient que Jean-Pierre de sa place privilégiée à un moment de grâce du cinéma mondial. Il en a été l'un des vecteurs, et il est détenteur d'un fragment de sa vérité, auquel il reste voué. Souvent les artistes redoutent d'être indignes d'eux-mêmes, de ce qu'ils ont été. Jean-Pierre redoute d'être indigne d'une idée du cinéma, libre, habité, magique, le lieu où il a vécu sa jeunesse et l'essentiel de sa

vie d'adulte. Mais le mot important, c'est *magique*, tout cela tient à l'intuition, aux flux invisibles, à une communication non verbale. Je crois que ça a été très vite le mode de notre relation.

Et puis, il y a l'humour de Jean-Pierre – sa profondeur et sa drôlerie sont indissociables, en un mélange parfaitement unique. Tout cela, j'en avais peut-être une vague notion avant de tourner avec lui, mais c'est des choses que j'ai comprises, que j'ai appréciées, en le pratiquant. Aussi, j'avais le sentiment que dans *Paris s'éveille* je n'avais pas toujours privilégié ce que Jean-Pierre pouvait apporter de plus précieux, de plus rare, si tu veux. *Irma Vep* était l'occasion de le faire. La confrontation avec une superstar asiatique, et de plus en anglais, que Jean-Pierre ne maîtrise pas, suscitait d'emblée un ton de comédie.

*Chez Léaud, tu privilégies ce qui advient par son corps et son visage par rapport à ce qu'il symbolise dans l'histoire du cinéma.*

Oui et non. Dans *Paris s'éveille*, c'est en effet comme cela que je l'aborde. Dans *Irma Vep*, c'est un peu autre chose. La citation, qui tient une si grande place dans la culture cinéphile, est un procédé qui m'indiffère. Je me sers néanmoins de l'histoire de Jean-Pierre. Dans *Paris s'éveille*, j'en prenais le contre-pied radical. Dans *Irma Vep*, je l'assume, mais plutôt en me servant de son aura, de ce qui se constitue inconsciemment autour de lui.

On m'a souvent demandé des comptes sur le personnage de René Vidal, chacun y projette ce dont il a envie, y compris le pire, comme pour tous les aspects du film. Ça fait partie du jeu. Certains y voient une charge, d'autres un hommage. Ce n'est pas moi, ce n'est pas inspiré par tel ou tel cinéaste. C'est simplement Jean-Pierre Léaud, tel qu'il est. Avec un autre acteur, ça raconterait autre chose. René Vidal se superpose à Jean-Pierre, c'est un auteur de cinéma français, modèle relativement peu exportable, qui pratique le cinéma avec aussi la perspective de l'interroger. Et ce processus est au cœur d'*Irma Vep*. Certes, René Vidal va assez loin, mais non, il n'y a pas de clé. Sinon Jean-Pierre lui-même, qui vit à la frontière entre le réel et la fiction, et dont les dérapages peuvent évoquer ceux de son personnage. J'ai déjà dû le raconter, je me suis moi-même trouvé dans la situation de Maggie dans le film, réveillé au milieu de la nuit pour aller à la rescousse de Jean-Pierre aux prises avec Police Secours.

Oui, *Irma Vep* est une comédie, mais cela ne veut pas dire que je ne prends pas au sérieux les questions que le film soulève, celles avec lesquelles se débat René Vidal. Il s'interroge sur la possibilité

de retrouver la virginité du cinéma des origines. C'est une véritable question. Après, c'est à chacun de s'y intéresser ou pas, de la prendre au sérieux ou pas. Mais René Vidal a raison de la poser même si elle semble insoluble, même si sa quête semble absurde, vouée à l'échec. D'ailleurs, il n'échoue pas du tout, puisque *in extremis* il trouve une réponse, sa réponse, sous la forme d'un film expérimental de trois minutes, à la concision webernienne. Rejoignant par là Kenneth Anger.

*Irma Vep s'inscrit de fait dans ce genre un peu particulier qui est celui des films sur le cinéma.*

On me parle toujours de *La Nuit américaine*, j'adore ce film et j'ai pour Truffaut une admiration sans bornes, mais c'est absurde, ça n'a rien à voir. Ou plutôt ce rapprochement relève du réflexe conditionné cinéphile. Dans ce que ça a de plus naïf. D'abord, *La Nuit américaine* ne montre évidemment pas un tournage de François Truffaut. Ni même de son époque. C'est un hommage à l'idée du cinéma tel qu'il l'avait fantasmée autrefois, une famille élargie, des adultes qui, dans un univers de fantaisie, protégé des contraintes du monde réel, jouent à des jeux d'enfant. Avec ce qu'ils peuvent aussi avoir de sérieux. C'est vrai, c'est aussi ça le cinéma. Mais en 1968 (1968 !), cela fait longtemps que ce n'est plus comme ça, on ne fait plus de comédies sentimentales en studio à la Victorine, dans un état d'innocence. Non seulement nous sommes dans l'âge moderne du cinéma, mais nous sommes même dans la période de sa mise en crise. En particulier au sein du cinéma tel que Truffaut lui-même l'a pratiqué.

Quand je fais *Irma Vep*, je suis bien loin d'un cinéma idéalisé, du cinéma rêvé de l'enfance. Je m'intéresse plutôt à l'absence d'innocence, à l'illégitimité de la pratique moderne du cinéma. Toujours fragile, toujours suspecte, même et surtout cinquante ans après Rossellini et la Nouvelle Vague. S'il y a des films sur le cinéma qui m'ont influencé ou inspiré, comme on voudra, c'est plutôt du côté de Fassbinder, de *Prenez garde à la sainte putain* qu'il faut regarder. Je n'aime pas beaucoup *L'État des choses* de Wenders, mais il en était déjà une déclinaison *eighties*... Selon une autre perspective, je me suis intéressé à *Snake Eyes* d'Abel Ferrara. Au centre d'*Irma Vep* se trouvent ce déséquilibre, ce coup de force permanent à la seule condition desquels peut se justifier un cinéma contemporain.

*En même temps que cette interrogation de fond sur le cinéma, le film est une manière de parler de ses aspects concrets, la production, l'équipe, les*

*costumes, les problèmes très matériels sur le tournage, y compris la visite des journalistes débiles...*

Quand un cinéaste fait un film sur le cinéma, c'est sans doute beaucoup de choses, mais avant tout un film sur son travail. Pour une fois, il parle de quelque chose qu'il connaît vraiment. Je le fais avec une ironie affectueuse vis-à-vis des équipes. Plutôt dans le registre de cette étrange cacophonie, qui est caractéristique des tournages à une époque où la foi s'est perdue, où c'est chacun pour soi, où c'est *Sauve qui peut (la vie)*.

*C'est l'exacte antithèse de la scène de La Nuit américaine où finalement tout semble s'accorder sur un mode symphonique pour que la grâce descende sur le plateau.*

*Irma Vep* est bien plus grinçant. Parce que chacun *n'en pense pas moins*. Plus personne ne s'accorde sur rien, mais chacun a son jugement sur tout et n'importe quoi, toujours au nom de sa propre idée du cinéma, jugée seule bonne au détriment de toutes les autres. Jamais l'harmonie ne peut advenir, même la scène où l'on voit enfin Irma Vep en action, parcourant les toits sous l'œil de la caméra et selon une chorégraphie apparemment fluide, est un leurre : au bout du trajet, on découvre qu'il ne s'agit pas de Maggie mais de sa doublure, une cascadeuse.

*Un tournage moderne garde les traces de la cacophonie, des contradictions propres à la création du film, alors qu'un film classique les cache.*

Pour l'industrie, à toutes les époques, le film et le tournage sont deux choses dissociées. On ne doit pas voir les coutures, on ne doit surtout pas rendre de comptes à la redoutable dimension documentaire du cinéma. Tout est fait pour la nier.

*Il y a la modernité comme rupture, qui ne correspond pas forcément à une époque précise, et puis il y a l'aspect contemporain, qui se traduit par exemple dans la musique, ne serait-ce que la rave où veut aller Zoé, la costumière qu'interprète Nathalie Richard.*

C'est le tout début des raves, ça participe de l'inscription dans le Paris contemporain, mais cela relève aussi d'un aspect important du film, la coexistence au sein du tournage de différentes strates non seulement de conscience du cinéma, mais aussi de conscience sociale. On vit dans un monde fragmenté, tribal même, chaque individu vit dans un espace déterminé non plus par des valeurs

communes qui seraient celles de la société, au sens le plus large du terme, mais plutôt par celles de son clan, de sa *culture* d'élection. Et le tournage est le lieu où ces individualismes se rencontrent, s'observent, avec plus ou moins de méfiance : où souvent, au nom de ces valeurs, ils se méprisent les uns les autres, même si ce n'est jamais formulé. C'est une sorte de court-circuit généralisé. La *rave* appartient à la strate de *branchitude destroy* spécifique à Zoé. Il ne s'agit pas tellement de la musique en elle-même.

Dans *Irma Vep*, la seule occurrence réellement signifiante de la musique c'est le morceau de Sonic Youth, *Tunic*. Quand j'écrivais, je m'étais trouvé confronté à un problème d'ordre dramaturgique : quand le tournage de René Vidal se décompose, le personnage d'Irma Vep ne disparaît pas. Au contraire, il se libère, il prend son autonomie, vampirisant tour à tour l'un ou l'autre des protagonistes. Mais, surtout, il hante son interprète, Maggie. Seule dans sa chambre d'hôtel, elle enfile le costume en latex et donne vie, dans la réalité, au personnage pourtant fictif d'Irma Vep. Mais pour que cela ait lieu, il faut que j'arrive à la faire sortir de sa chambre. Or, je ne sais pas comment faire. C'est un véritable saut dans le vide. À cette période, j'écoutais en boucle le nouvel album de Sonic Youth, *Goo*. C'est la construction en spirale de *Tunic* qui me donne la solution, celle d'un vertige, d'une force centrifuge qui la fait sortir de sa chambre, qui la projette dans le couloir. Difficile de l'expliquer aux comités de lecture des chaînes de télévision ou de le justifier en termes de manuel de scénario... Mais cela autorisait l'une des séquences clés du film. Où Maggie, où l'interprète elle-même, propose, consciemment ou inconsciemment, son interprétation moderne des *Vampires*, qui serait non pas un remake, mais sa transposition dans le réel, dans le vécu. C'est une alternative à l'hypothèse de l'expérimentation formelle que propose René Vidal. En somme, le cinéma serait incapable de ce dépassement, pour l'accomplir, il faudrait le vivre. Elle ne l'affirme pas, elle le tente, et le pose comme un point d'interrogation.

*Et ce point d'interrogation mène à la très belle scène de la femme aux bijoux, que joue Arsinée Khanjian. Sa présence est la trace du projet original avec Atom Egoyan ?*

Oui, bien sûr, et de l'envie d'inscrire, d'incarner, dans le film la nouvelle géographie de mon cinéma. C'est important qu'elle apparaisse dans une séquence aussi déterminante.



*Tournage d'Irma Vep*

*Qu'advient-il du film achevé ?*

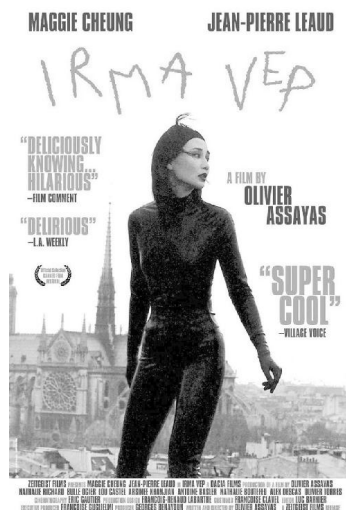
Le film s'est vraiment fait dans des conditions acrobatiques. Vingt-quatre jours de tournage, un budget dérisoire, la préparation des *Destinées* qui me sollicitait simultanément... On a même eu une grève ! Ça ne m'était jamais arrivé avant, ni depuis... Comme quoi l'étrange circulation entre la vérité et la fiction sur un plateau de cinéma n'est pas une chimère.

Pendant le montage, je partageais mes journées entre *Irma Vep* et *Les Destinées*... Mais, enfin, au cinéma, c'est le temps qui coûte cher, et la pauvreté induit sa condensation, à tous les niveaux. Le film a été écrit en août, nous avons tourné en janvier-février, on montre une première version aux sélectionneurs de Cannes au mois d'avril. Gilles Jacob nous propose une séance de minuit à Un certain regard, début mai... ce n'est pas exactement la grande porte. Mais j'étais très content tout de même. Les conditions dans lesquelles le film avait été conçu, financé, celles dans lesquelles il avait été fait, avaient été si singulières que la reconnaissance cannoise était déjà une revanche. *Irma Vep* a donc été achevé en mai, et la projection s'est très bien passée. Le film eu un accueil très chaleureux, en particulier de la critique internationale.

*Irma Vep va continuer, amplifier, et d'une certaine manière rendre irréversible le tournant dans ton histoire de cinéaste qui a commencé avec L'Eau froide. Tu cesses définitivement d'être un des jeunes réalisateurs français s'inscrivant dans la continuité de la Nouvelle Vague pour occuper une place singulière, notamment en termes de reconnaissance internationale.*

*Irma Vep* relève d'un cinéma transnational ; et même les conditions dans lesquelles il a été produit ressemblent plutôt à celles

dans lesquelles travaillent les cinéastes indépendants partout dans le monde, sauf en France. C'est donc dans ce cadre-là qu'il trouve naturellement sa place. Et pour ma part, je m'y trouve bien plus à l'aise que dans le territoire balisé du cinéma d'auteur français.



*Avec ces deux films, tu constitues un public international ?*

C'est un film qui articule de façon ludique des questions sur l'identité du cinéma contemporain. Donc, oui, il y a une cinéphilie, je dis bien *une* cinéphilie, dans la mesure où auprès des autres je demeure, et demeurerai, irréversiblement suspect, qui s'approprie ce film. *Irma Vep* est un jeu à multiples entrées où circulent, dans tous les sens, les boules de billard de la modernité ; chacun peut y participer, chacun peut en être partie prenante, y compris négativement, le film met en scène sa propre critique, dans le sens où elle est aussitôt absorbée par le jeu...

À la différence de *L'Eau froide*, cette reconnaissance se traduit de façon matérielle. *Irma Vep* est vendu dans le monde entier. Sans doute aussi grâce à la visibilité acquise avec *L'Eau froide*. La morale de l'histoire, c'est qu'on a bientôt pu payer à l'équipe la fameuse semaine en participation. L'essentiel de la fabrication a été payée par la prévente à Canal, et le risque de Dacia était tellement infime qu'il a été couvert dès les premières ventes internationales. Pour la première fois, je fais un film rentable. Alors même qu'il ne marche pas lors de sa sortie en salles en France.



*À cet égard aussi, c'est une leçon d'économie politique du cinéma : la capacité d'exister, non seulement sur le terrain de la reconnaissance, mais cette fois de la viabilité économique, à un autre niveau que celui du cinéma français.*

Oui, enfin, gardons les pieds sur terre. Ça marche parce que c'est une infra-économie. Ça m'apporte surtout une notoriété grâce à laquelle mes producteurs pourront désormais obtenir de meilleurs à-valoir sur les ventes internationales de mes films. Ce n'est pas négligeable, mais cela ne peut pas se substituer de façon pérenne aux financements classiques du cinéma français. Admettons que ça apporte un peu de souplesse. Mais il est vrai que là où j'avais l'intuition d'un cinéma d'auteur international basé en France, sensiblement différent d'un cinéma d'auteur français exportable, j'en trouve avec *Irma Vep* la confirmation.

*Irma Vep est aussi le film sur lequel tu travailles avec Maggie Cheung, qui va devenir ta compagne, puis ta femme...*

Oui, il y a une dimension personnelle à cette histoire. Mais ça n'a rien à voir avec le tournage. J'ai toujours le sentiment de faire connaissance avec les acteurs une fois le film achevé, quand on voyage ensemble dans les festivals, par exemple. Quand je travaille avec eux, je ne tiens pas trop à les connaître, je préfère les découvrir à travers ce qu'ils jouent. Je veux voir le personnage qui se dessine, scène après scène, je ne tiens pas à construire une intimité, ou bien une amitié, qui ne serait pas strictement cadrée par les termes de notre collaboration. Cette distance permet de les encourager à aller dans des directions qu'on n'imaginerait pas si on les connaissait mieux, des directions qu'eux-mêmes parfois n'imaginent pas. De ne pas avoir de préjugés quant à ce qu'ils peuvent ou ne peuvent pas faire. Il y a une dimension fictionnelle au rapport à l'acteur et qu'il faut préserver.

Quand le film est fini, on se retrouve, après une période de latence plus ou moins longue, pour le présenter ici ou là, dans des situations toujours particulières, puisque détachées du cadre de la vie quotidienne, en partageant entre autres le trac de le soumettre au regard d'autrui.

Au fond, c'est là qu'on se rencontre vraiment. Avec Maggie, c'est à peu près ce qui s'est passé à l'automne 1996. Au début de l'année suivante nous vivions ensemble. Mais j'anticipe.

*Revenons en arrière. Tu achèves Irma Vep et Les Destinées sentimentales est en chantier...*

La préparation suit son cours. Pendant toute la postproduction d'*Irma Vep*, je fais des repérages, en particulier de friches industrielles, en France et au-delà des frontières, à la recherche de fours à porcelaine intacts. À Limoges, il n'y en avait plus depuis longtemps. C'est en Belgique dans une faïencerie abandonnée qu'on finit par trouver ce qui s'avèrera la meilleure approximation : la région est si ravagée économiquement qu'ils n'avaient même pas eu les moyens de les détruire ; avant de les approcher, il avait fallu débroussailler la végétation qui y avait prospéré.

*Où en es-tu du casting sur lequel repose en grande partie la faisabilité du projet ?*

J'essaye de stabiliser le tandem Juliette Binoche-Daniel Auteuil auquel je destinais les deux rôles principaux, de Jean Barnery et Pauline Pommerel. Mais la position de Juliette n'a jamais été ferme, notre production n'était pas vraiment bouclée, la confiance s'érode et bientôt elle s'engage sur un autre projet. Je propose alors le rôle à Emmanuelle Béart. Elle accepte aussitôt, mais la situation reste précaire dans la mesure où elle a longtemps vécu avec Daniel Auteuil, et ils se sont séparés dans des conditions douloureuses. Ce n'est simple ni pour lui ni pour elle.

Cette incertitude fragilise le projet dont Bruno Pesery peine à boucler le financement. Dès le mois de juin, ça commence à prendre mauvaise tournure : je sens Daniel Auteuil préoccupé, hésitant, par ailleurs, les autres voyants sont tous au rouge. Bruno appuie sur tous les freins, la préparation ralentit, les dates de tournage sont repoussées jusqu'à l'extrême limite du possible. Notre fenêtre de tir est minime, à cause de l'équilibre entre les saisons qu'impose le récit, les voyages d'une région à une autre, d'un pays à un autre, selon un plan de travail qui s'étale sur quelque chose comme dix-huit semaines. À la mi-juillet, Daniel Auteuil m'appelle pour me dire qu'il ne se sent pas capable de jouer face à Emmanuelle et qu'il préfère donc se retirer. Il est trop tard pour imaginer un autre casting, les dates deviennent intenable. On arrête la préparation des *Destinées sentimentales* le week-end du 14 juillet 1996. Et selon toute vraisemblance pour de bon.

Après tout ce travail, tous ces efforts, je ne te cache pas que c'est assez éprouvant, pour tout le monde. Mais en même temps c'est un soulagement, le poids de l'incertitude, des allées et venues entre Juliette Binoche, Daniel Auteuil, Emmanuelle Béart était trop lourd, trop pénible, trop loin aussi de la façon dont je voulais désormais faire des films. Trop loin de la légèreté dont j'avais enfin compris qu'elle était l'oxygène de l'art, et le mien en particulier. Et puis tous

ces derniers mois à porter à bout de bras et sans répit deux projets de front, sans la moindre sérénité, le moindre équilibre, d'une part comme de l'autre, me laissent vidé, on le serait à moins. Et je ne parle pas du sabotage de *Sang versé*, pour rien, dont il me reste un goût plus qu'amer.

Bien sûr, je me félicite de ne pas avoir cédé face à Pesery, et d'avoir contre vents et marées tourné *Irma Vep*. Les remous du naufrage des *Destinées* m'atteignent moins. J'ai conscience d'être parvenu durant cette période troublée à sauver l'essentiel, la continuité de mon travail dans ce qu'il a de plus vivant, et pour moi de plus précieux. J'aurais pu tout perdre, et je réalise rétrospectivement combien le danger était proche, j'y ai échappé de si peu...

*Donc tu poses ton Chardonne et tu vas t'occuper de Kenneth Anger. C'est un changement radical...*

Bon. Ça ne se passe pas exactement comme ça. Cette période est marquée par l'instabilité dans ma vie personnelle. Ma relation avec Isabelle Weingarten<sup>3</sup>, on vit ensemble depuis 1988-1989, bat sérieusement de l'aile et l'on décide d'un commun accord qu'il serait bon de se donner quelques semaines de vacances l'un de l'autre. À la fin du mois d'août, je dois partir pour un périple des festivals nord-américains où je suivrai *Irma Vep* de Telluride, dans le Colorado, à Toronto et enfin New York. J'ai donc un mois et demi devant moi. Il se trouve que la mère d'Isabelle a un cabanon à Formentera, sans eau courante ni électricité, les rochers et la Méditerranée sont au bout du jardin de cailloux. J'y vais seul dès la fin juillet. J'ai un scooter pour aller faire des courses sommaires, je vais nager deux fois par jour, j'annote scolairement *l'Introduction à la lecture de Hegel* d'Alexandre Kojève, bref, c'est une sorte de retraite, dont je vis l'austérité avec un intime sentiment de plénitude. J'ai récemment eu quarante ans et ça me pose les mêmes questions qu'à tout un chacun. J'ai deux scénarios non tournés, je ne vais pas en écrire un troisième, d'autant plus que je ne sais pas comment prolonger *Irma Vep* ; la façon dont il s'est mis en place dans la continuité de *L'Eau froide*, et selon un processus qui me reste mystérieux, me signifie bien que mon chemin est plutôt dans la rupture, dans la confiance en les voies de l'inconscient, que dans toute forme de calcul ou de raisonnement. Aussi, j'ai enfin du temps pour revenir vers moi, me reconstituer, lire et écrire sans projet particulier.

Je prends d'abord des notes, au fil de la plume, sur ma collaboration avec Maggie. Je demeure intrigué par cette rencontre,

par ce qui s'est produit sur le tournage d'*Irma Vep*, non pas entre elle et moi, encore une fois il ne s'est rien passé, mais entre elle et son personnage : la rencontre entre une superstar asiatique et un fantasme féminin qui hante le cinéma occidental, une silhouette archétypale qui avait déjà troublé – au sens érotique – les surréalistes.

Maggie est double, elle porte inscrite en elle cette forme d'élection particulière qui transforme une personne en icône ; mais il y a aussi Maggie Cheung, la jeune femme bien réelle avec son courage, son humanité, sa curiosité et son ouverture sur le monde, et que je n'ai fait qu'entrevoir. Au fond qui ai-je filmé ? N'avons-nous pas été l'un et l'autre débordés, dépassés par ce qui se déroulait au niveau abstrait, symbolique, entre les figures que nous avons animées, que nous avons fait revivre ?

Au minimum, cela interroge mon rapport avec les comédiens, sur ce film comme sur les autres. J'ai besoin sinon de l'élucider, en tout cas de le reformuler. Je le fais sous la forme de ce texte, qui n'est destiné qu'à moi. Et je retrouve le plaisir d'écrire. Pas seulement des scénarios ou bien le journal que je tiens sporadiquement, mais de reprendre, avec plus de facilité, de fluidité sans doute, un travail de réflexion qui était celui de mes derniers textes – les meilleurs, à mon sens – publiés dans les *Cahiers* en 1984-1985. Or, en faisant *Irma Vep*, je m'étais intéressé au cinéma expérimental, contraint de me poser la question de sa frontière avec le cinéma narratif, frontière considérée comme étanche, ce que mon film, presque sans le vouloir, remet en cause.

*Mais pourquoi ton attention se focalise-elle sur Kenneth Anger dont le travail, jusque là, semble assez loin de tes centres d'intérêt ?*

L'ensemble des films de Kenneth Anger vient d'être réédité en VHS, et on peut les voir en continuité, ce qui était bien moins simple auparavant. Je revois ceux que je connaissais et je découvre les autres. Une biographie toute récente – et pas excellente – me fournit les repères chronologiques de son œuvre et de sa vie. Il m'apparaît que ses films et la quête qui les détermine proposent une lecture parallèle de l'histoire du cinéma, qu'elle invente une façon unique de l'envisager, selon des critères qui sont ouvertement ceux de l'invisible. Une question qui m'a moi-même toujours hantée et qu'Anger aborde avec une littéralité qui pourrait être absurde, mystique, si tu veux, mais qui se révèle extraordinairement féconde. À la fois artistiquement et en tant qu'éclairage sur le cinéma des origines et ses racines.

Que sait-on d'Anger ? Comment l'histoire du cinéma le situe-t-elle ? Un pionnier du cinéma homosexuel, comme Jean Genet, par exemple, un précurseur du vidéoclip, le disciple, un peu ringardisé, des dérives ésotériques des hippies de la côte Ouest. Ou encore l'auteur « trash » de *Hollywood Babylon*, recueil de commérages autour des excès décadents des stars du muet – initialement publié à Paris dans les prestigieux *Cahiers jaunes*.

Je ne vais pas résumer ici les thèses qui constituent mon ouvrage, mais disons que j'aborde l'œuvre d'Anger en posant la question de son importance non pas à la marge du cinéma mais plutôt en son cœur poétique le plus intime. Répertoire dans la mouvance du cinéma expérimental de son temps pour des raisons qui ont à voir non pas tant avec son art qu'avec l'économie – inexistante – de celui-ci, je le vois bien plutôt comme archaïque, le dernier cinéaste muet en activité, détenteur de son secret perdu. Les auteurs du muet étaient inspirés par le symbolisme, et par les courants souterrains de celui-ci. On a parlé plus tôt de Gustave Le Rouge qui fut aussi l'auteur d'un traité d'ésotérisme intitulé *La Mandragore magique*, et des liens des poètes de cette génération avec l'occultisme, Stanislas de Guaita, Huysmans... Tous croyaient dans l'invisible et dans les pratiques de la magie noire. Il y avait dans leur poésie l'idée de l'*invocation*, c'est-à-dire de l'artiste intermédiaire entre le visible et l'invisible, matérialisant les flux qui nous entourent comme le magicien invoque les démons, selon les formules d'un rituel, lesquels répondent à son appel. À cette époque, il y a l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre les découvertes les plus sidérantes de la science et les hypothèses les plus nébuleuses de la magie, la frontière entre le vraisemblable et l'aberrant, ou encore le mystique, est infiniment poreuse. Le cinéma est une invention issue de cette incertitude. Il est trivial, mécanique et *magique*.

*C'est l'idée du cinéma comme art impur ?*

On parle souvent d'un art sorti de la fête foraine, c'est vrai, mais ce n'est qu'une de ses sources, il en a plusieurs ; le cinéma en tant qu'industrie du divertissement, en tant que *show business*, advient évidemment selon cette voie. Mais n'aurait-il pas une histoire ésotérique en même temps qu'une histoire exotérique ? Y a-t-il une *tradition secrète* du cinéma ? Il me semble que les grands artistes du muet – eux qui savent qu'ils donnent vie pour la première fois à des images enfouies de toute éternité dans l'inconscient des hommes – sont déterminés par la question de cette circulation de l'invisible au visible et des mystérieux pouvoirs qui sont ceux des créatures ainsi parvenues à la lumière du jour. Murnau, Dreyer, Griffith, tant

d'autres, et même à sa façon Louis Feuillade, en sont ainsi habités.

Il y a bien sûr un cinéaste qui, comme Anger, s'en est tenu au format du court-métrage, c'est Méliès, l'autre *magicien* du cinéma. Or Méliès ne retient de la magie que le jeu, le tour de passe-passe, il est à sa façon un artiste visionnaire, mais il n'est jamais sorti de la cabane foraine, sa magie est ce qu'on appelle la magie blanche, en fait de l'illusionnisme. Sa découverte est celle des possibilités infinies, et dont témoignera amplement le futur, du cinéma dans ce domaine.

La magie d'Anger est au contraire la magie noire. Celle qui croit dans la présence des esprits et qui croit dans le cinéma en tant que moyen *scientifique* de les invoquer. Il se considère comme magicien plutôt que comme cinéaste, ou plus exactement il considère qu'être devenu magicien est à la fois l'accomplissement et la transcendance de son œuvre de cinéaste. Ce qui est en jeu dans le cinéma est la circulation de forces invisibles, et le cinéaste, comme l'alchimiste, est celui qui les voit, qui les comprend, qui les *maîtrise*, et cela dans un but supérieur, celui du dépassement de l'art, pour en revenir à une question non plus périphérique mais centrale et qui remet, à mon sens, Anger à sa juste place.

Aussi ma question est-elle de savoir si l'œuvre d'Anger communique, même de façon occulte, avec l'histoire du cinéma, et comment.

C'est mon point de départ. Je commence à écrire, sans but particulier, sans savoir où cela me mènera. Et je suis surpris par la cohérence de ce qui se dessine. Combien Anger est – solitaire à Los Angeles, la ville même de l'industrie du cinéma en tant qu'art de masse – un artiste hégélien, tout entier déterminé par l'art en tant que quête, par l'œuvre en tant que geste unique, impossible avant, inutile après, dialoguant constamment avec une idée transcendante de l'art en tant que totalité.

Chacun de ses actes, de ses rituels, de ses invocations, est déterminé par l'intensité, la densité, à la fois de l'incarnation et de l'assemblage – montage, surimpression –, comme si le seul enjeu était la pureté des fluides, seule garante de l'accomplissement, de la réussite de l'expérience. De ce point de vue, son œuvre, unique, inclassable, est au cœur d'une histoire véridique mais cachée du cinéma, non moins pertinente, non moins influente, que la *doxa* qu'on enseigne dans les écoles.

En France, on est obnubilé par la Nouvelle Vague, et on est moins sensible, voire myope, aux autres sources ou aux autres parcours qui

définissent la naissance de la modernité. Cela ne remet en rien en cause l'importance de la Nouvelle Vague, mais en faire le seul axe de notre lecture de cette période et de cette articulation essentielle me semble insuffisant et surtout réducteur. Isou a été lui aussi victime des limites de cette perspective. Et son rôle a été négligé. Mais il faut toujours avoir à l'esprit qu'aux États-Unis, simultanément à la Nouvelle Vague, il y a non seulement Anger mais Stan Brakhage, Jonas Mekas... le Cassavetes des débuts...

*Shirley Clarke, Robert Frank...*

Et le plus important, Warhol ! C'est un mouvement très cohérent qui, face à une industrie aussi puissante que celle de Hollywood, décide qu'on peut reprendre le cinéma américain à zéro. Comme si rien n'avait existé auparavant. C'est d'autant plus passionnant qu'on peut reconstituer la descendance de chacun d'entre eux dans le cinéma d'aujourd'hui. Fassbinder a repris le modèle de la Factory de Warhol, inventant comme lui ses propres superstars, comme l'a aussi fait Schroeter. Et de ce point de vue Almodóvar est leur héritier. Mekas est l'inventeur du journal filmé. L'abstraction imaginée artisanalement par Brakhage est omniprésente dans le cinéma hollywoodien d'aujourd'hui. Cassavetes a quant à lui exploré un statut entièrement neuf de l'acteur, il est le grand précurseur de toute modernité dans ce domaine. Les cinéastes d'aujourd'hui lui doivent tout, y compris parfois leurs excès. Je ne sais pas si leur influence est égale à celle de la Nouvelle Vague, sans doute aussi parce que leur travail est demeuré dans les marges d'un véritable *laboratoire*, quand celui de la Nouvelle Vague empruntait des circuits plus traditionnels, mais historiquement leur importance est éclatante.

*À l'époque, ils n'ont pas les échos publics, médiatiques, de la Nouvelle Vague. Or ce sont aussi ces échos, l'attention que suscitent les cinéastes de la Nouvelle Vague, qui vont leur permettre de jouer un rôle décisif dans la réinvention du langage du cinéma, et de devenir des références sinon des modèles, un peu partout dans le monde...*

Oui, mais Anger, qui contrairement aux autres n'est pas new-yorkais et entretient surtout un rapport intime avec les artifices du cinéma, reste unique. Aussi parce que les voies de son influence sont plus troubles, plus profondes. D'ailleurs, le premier à comprendre ce qui est en jeu dans son travail, et à se l'approprier, c'est Warhol. Pour Anger, il n'y a pas d'acteurs, il n'y a que des *adeptes* du rituel, chacun porteur à son insu de forces qui le dépasse et que seul le cinéaste-magicien sait assembler comme le ferait un alchimiste.

Pour le dire en termes plus directs, sans *adeptes* d'Anger, pas de *superstars* de Warhol.

Par ailleurs, là où tous les cinéastes expérimentaux de l'époque sont du côté de la dilution – les plans-séquences de Cassavetes, ceux de Warhol qui durent jusqu'à ce que la bobine décroche, les films-fleuves de Mekas –, seul Anger est du côté de la vitesse et de la concision, le langage même du cinéma à venir.

Je pense aussi à l'usage de la musique. Anger n'a jamais tourné un film sonore, il n'a jamais fait que sonoriser des films muets. La parole n'appartient tout simplement pas à son cinéma. C'est pourquoi, comme pour certains classiques du muet, il y a des films d'Anger qui existent avec des bandes-son différentes qu'il a lui-même établies à différentes époques. Ainsi, il est littéralement le premier – avec *Scorpio Rising* – à se servir de *pop songs*, de rock, pour illustrer ses images. Scorsese reprendra ce procédé dans *Mean Streets*, qui envahira ensuite tout le cinéma, mais seulement quelques décennies plus tard.

Il est aussi le précurseur de toute une esthétique gay et liée au sado-masochisme dont il a été le tout premier à comprendre la résonance dans l'inconscient collectif tel que le meilleur cinéma sait le révéler – et ce n'est pas un hasard s'il a ébauché le tournage d'une adaptation d'*Histoire d'O* qui aurait été la seule légitime, à bien des égards.

*En quoi cette approche est-elle utile à tes yeux, pour faire du cinéma, y compris dans un ou des styles qui ne ressemblent pas du tout aux films d'Anger, ni de Warhol d'ailleurs ?*

Dès *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), Kenneth Anger considère que le cinéma et le rituel magique sont une seule et même chose. Il est lui-même affilié à diverses obédiences ésotériques, plus ou moins satanistes, suivant l'héritage d'Aleister Crowley, figure clé de son œuvre. Le rituel, c'est l'assemblage par le magicien de flux – incarnés par des *adeptes* – afin d'invoquer, c'est-à-dire *faire apparaître*, ce qu'il appelle Lucifer, ange déchu, figure aussi de la lumière et de la raison.

Ce rapport aux présences de l'invisible existe de façon consciente ou inconsciente dans n'importe quel film, mais chez Anger il est littéral, c'est même son unique sujet. Il renvoie le cinéma à son noyau informulé, ou que les cinéastes ne veulent pas voir, alors que lui ne voit que ça.

Pour Anger, la question de l'incarnation est donc celle de la



matérialisation d'entités archétypales, chez Warhol celui qui *apparaît* est de ce seul fait une *star* : c'est à peu près la même chose. Warhol et Anger cherchent en chacun *ce qui rayonne*, mais ils divergent quant à la nature de ce rayonnement. Chez Anger, ces rayons s'assemblent, par la science du cinéaste-alchimiste. Et l'invisible se matérialise. Chez Warhol, qui n'aime que la surface, laquelle, selon lui, en dit toujours bien assez, le rayonnement est une fin en soi. Ce n'est pas une question théorique, elle est certes posée ici de façon radicale, mais sous des formes plus subtiles, plus nuancées, elle interroge toute pratique du cinéma et en particulier le statut même de l'acteur.

Aux prises avec les énigmes d'*Irma Vep*, je suis comme l'apprenti sorcier. Je veux comprendre la nature des entités que j'ai invoquées, je veux comprendre les voies de leur *présence*. Et c'est chez Anger et Warhol que je trouve un début de réponse aux questions qu'au fond je me pose depuis toujours. Tout cela, je l'articule mieux avec la perspective du temps. Au moment de rédiger d'un trait ce texte, je suis moins lucide, mais je sais que ce qui est en jeu est un questionnement de ma pratique. Je l'écris donc avant tout pour moi, comme un document de travail, même si je ne sais pas encore bien ce qu'est ce *travail*... En tout cas, je n'ai pas du tout l'intention de le publier, ça me semble trop singulier. C'est seulement quelques années plus tard que je m'y résoudrai.



*Après quoi, tu tournes un documentaire consacré à Hou Hsiao-hsien.*

Oui, enfin ce n'est pas aussi mécanique. Les festivals, la sortie en France d'*Irma Vep* me monopolisent durant l'essentiel de l'automne 1996. Il faut d'ailleurs dire deux mots de l'accueil du film. Aujourd'hui, il a acquis un statut à part, dans le monde entier il a une petite aura de film culte, en France aussi, mais avec une certaine méfiance tout de même. On n'est pas très sûr de comprendre où je veux en venir, et la question demeure irrésolue de savoir d'où je parle. J'ai le souvenir de certains débats assez aigres, Maggie m'avait suivi en province et elle avait parfois du mal à comprendre de quoi il retournait. La cinéphilie d'alors considérait comme bien plus topique un film de Judith Cahen, *La Croisade d'Anne Buridan*, qui traitait lui aussi du cinéma et de ses discours sur un mode libre et paradoxal. Il y avait là une sorte de *doxa*, même si on aurait été bien en peine de définir laquelle, et dont *Irma Vep* divergeait pour des raisons qui demeuraient suspectes et qu'on ne perdait en tout cas rien à dénoncer.

Regardé de travers par la cinéphilie, énigmatique aux yeux d'un public un peu plus large, obscur pour le grand public, *Irma Vep* reste entre deux eaux, et sa carrière commerciale sera plus que modeste.

*Comment vis-tu cette phase ?*

J'aurais du mal à te dire que cela ne m'affecte pas. L'enthousiasme de quelques-uns, l'accueil international, le sentiment d'avoir trouvé une voie, ma voie, cette réconciliation avec moi-même, et puis aussi la dimension de comédie du film... J'avais été porté depuis Cannes par un élan, une évidence, quelque chose de lumineux. J'imaginais que cela se traduirait par l'adhésion du public sur un mode mineur. Cela n'a pas été le cas.

Je me souviens de la soirée de la sortie, les résultats médiocres, l'ambiance lugubre, je suis sorti et j'ai marché dans Paris avec un sentiment profond de découragement. Cela faisait trois films de suite, *Une nouvelle vie*, *L'Eau froide* et *Irma Vep*, qui ne dépasseraient pas les 30 000 entrées. C'est très peu, et je me retrouvais renvoyé aux ténèbres extérieures du cinéma d'auteur français, sans en avoir même le prestige tant mon statut demeurait flou. Regarde les *Cahiers* de l'époque, il y a une bienveillance diffuse, mais il s'agit surtout d'un article très technique à propos du travail d'Éric Gautier, tu ne trouveras pas de vrai texte consacré au film. Ce n'est pas grave, mais cela remet les choses dans leur contexte.

La seule chose à laquelle je pouvais me raccrocher était le succès – public – aux États-Unis, qui est venu quelques mois plus tard, et la vague qui a porté le film lors de ses diverses sorties internationales.

La France était devenue un territoire comme un autre, plutôt mineur, et je me retrouvais dans une étrange situation de cinéaste apatride. Même si je l'avais d'une certaine façon théorisé, ce n'est ni simple à accepter ni confortable à vivre. Mais, en effet, je m'en accommode, et ma relation avec Maggie, qui commence alors, en est la troublante traduction dans ma vie privée. À partir de 1997, je partagerai mon temps entre l'Asie et la France.

Le projet des *Destinées* me semble résolument à l'eau, et je ne crois plus beaucoup à celui de *Sang versé*. D'autant plus que les droits du film appartiennent à Bruno Pesery qui en avait financé l'écriture et le début de la préparation. Aussi André Téchiné a tourné entre-temps *Les Voleurs*, dont la thématique et l'ambiance se rapprochent de celles de mon scénario, qui du coup apparaît un peu éventé. C'est dans ce contexte que j'en viens au documentaire consacré à Hou Hsiao-hsien.

*D'où vient l'idée ?*

On est à présent fin 1996. À l'époque j'habite encore rue de Dunkerque, pas loin de Barbès, dans le IX<sup>e</sup>. Un peu plus bas dans la même rue vivait Marie-Pierre Müller, alors l'adjointe de Thierry Garrel, le frère de Philippe, qui a régné pendant des années sur le documentaire à Arte. Je connaissais bien Marie-Pierre, la femme de Marco Müller, dont on a déjà parlé et qui a joué un rôle majeur dans la découverte du cinéma chinois en Occident. On se croise par hasard dans une librairie. Elle me raconte les débats autour du prochain film dans la série « Cinéma de notre temps » dirigée par Janine Bazin et André S. Labarthe<sup>4</sup>. Aucun portrait n'avait été consacré à un cinéaste chinois, ils voulaient combler cette lacune. Le consensus semblait se faire autour de la figure du cinéaste officiel Zhang Yimou. Marie-Pierre y était opposée pour des raisons évidentes. Le grand cinéaste moderne chinois était Hou Hsiao-hsien, mais les décideurs ignoraient son cinéma. Aussi avait-elle du mal à avoir gain de cause. Elle pensait que, si j'étais intéressé par le projet, cela pourrait emporter l'adhésion des producteurs et de la chaîne. J'y réfléchis, je lui dis oui et j'esquisse rapidement quelques notes qui fixent le cadre.

*Quelles raisons te poussent à t'engager dans ce projet, qui semble si loin de tes préoccupations de l'époque, de ta réflexion sur les frontières de la fiction ?*

Un faisceau de raisons, bonnes et mauvaises. La première tient à ma disponibilité et mes motivations personnelles pour passer du

temps en Asie, ce projet me donnait un prétexte. Ensuite, bien sûr, il y a mon amitié et mon admiration pour Hou. Il me semble que son cinéma est encore mal compris en Occident, en particulier en France. Cela tient, en partie, à ce que la plupart de ses premiers films sont inédits, qu'on ne le connaît pas, que son image est incertaine. Je me dis que si le public pouvait *faire sa connaissance*, cela faciliterait la compréhension de ses films, la perception de son œuvre.

*Pourtant, à l'époque, il a reçu un Lion d'or pour La Cité des douleurs, et Le Maître de marionnettes a été récompensé à Cannes.*

C'est vrai, mais *La Cité des douleurs*, qui est un chef-d'œuvre, le film clé du cinéma taïwanais, est sorti à Paris longtemps après son Lion d'or, dans deux salles peu fréquentées et à des horaires spéciaux... Quant au *Maître de marionnettes*, qui a été un succès en salles, il a, hélas, été assimilé aux films décoratifs et conventionnels de Zhang Yimou ou Chen Kaige.

Cela n'avait fait que brouiller les pistes. Il y avait un malentendu à lever. D'autre part, c'était pour moi l'occasion de me confronter à des questions qui n'intéressent pas la cinéphilie académique, celles qui lient l'homme et l'œuvre. Pour moi, cette interaction est une évidence. La théorie de cinéma la récuse. Ce n'est pas la moindre de ses lacunes, elle rejette aussi la plupart des acquis de l'histoire de l'art, certes développés à d'autres époques dans d'autres domaines, mais non moins pertinents quand on les applique au cinéma.

L'enjeu d'un film consacré à Hou et dont je serais l'auteur tient à sa nature particulière liée à notre histoire, notre amitié, notre dialogue, depuis déjà douze ans. Je connais ses films, ou plutôt j'ai été le témoin en temps réel du déploiement de son œuvre, des chemins parfois tortueux de sa maturité. Je connais aussi les diverses facettes de sa personnalité, autant l'artiste que l'homme.

Dans une série déterminée par une approche purement cinéophile, celle d'un regard extérieur sur une œuvre, je peux faire autre chose, proposer une approche différente, en l'occurrence un *portrait* avec ce que cela veut dire de subjectivité, et qui serait également un témoignage d'amitié.

*As-tu travaillé avec Janine Bazin et André S. Labarthe à la conception de ce projet ? Est-ce qu'ils s'en sont mêlés ?*

Non, je n'ai pas eu de vrai contact avec André S. Labarthe qui a été très marginalement impliqué dans ce film, et je pense qu'il ignorait le cinéma de Hou. Sans doute était-ce une bonne occasion

pour le découvrir. Je tiens d'autant plus à le préciser qu'il a donné un récit complètement fantaisiste de la genèse de ce film dans un ouvrage consacré à la série et publié par le Centre Pompidou. Je le mets sur le compte d'une mémoire défaillante. J'appréciais beaucoup Janine Bazin qui était attentive et malicieuse. Mais, même avec elle, c'est resté sommaire. On a dû se voir une ou deux fois avant, puis une ou deux fois quand le film a été achevé. Mes vrais interlocuteurs ont été Xavier Carniaux et Élisabeth Marliangeas, les producteurs du film, au sens où ils étaient en charge de sa fabrication. C'est avec eux que je suis allé en repérages à Taipei, en décembre 1996. Je leur ai présenté Peggy Chiao. On a déjà parlé d'elle, elle m'avait aidée en particulier lors du casting d'*Irma Vep*. Avec son associé, le cinéaste Hsu Hsiao-ming, c'est elle qui a assuré la production exécutive locale. C'étaient les tout premiers temps de ma relation avec Maggie, qui m'a rejoint à Taipei à cette occasion. Ce qui m'a donné l'occasion de découvrir la ténacité des paparazzis chinois. Et les singularités de mon nouveau statut – imprévu – de petit ami d'une superstar.

*Tu n'avais jamais fait de documentaire, tu ne t'étais jamais vraiment posé la question. Comment abordes-tu celui-ci ?*

J'aime tenter des choses que je ne sais pas faire. On peut le dire autrement : j'aime saisir les opportunités quand elles se présentent, surtout quand elles sont parfaitement imprévues. J'y vois un signe du destin, je me dis qu'elles ne se représenteront pas. Je n'avais jamais fait de documentaire, et si j'ai tourné depuis quelques films qui relèvent de cette catégorie, je suis bien loin de me considérer comme un documentariste. Encore une fois, le terme qui convient le mieux pour HHH est celui de *portrait*. Un *documentaire* consacré à Hou Hsiao-hsien aurait exigé plus de temps, plus de recherches, il aurait sans doute fallu suivre l'un de ses tournages, mettre son œuvre en perspective, film après film. Bref, réunir bien plus de matériau que ce que j'avais le temps ou la possibilité de faire dans le cadre, une semaine de tournage, ou le budget – peu de chose – qui m'étaient alloués.

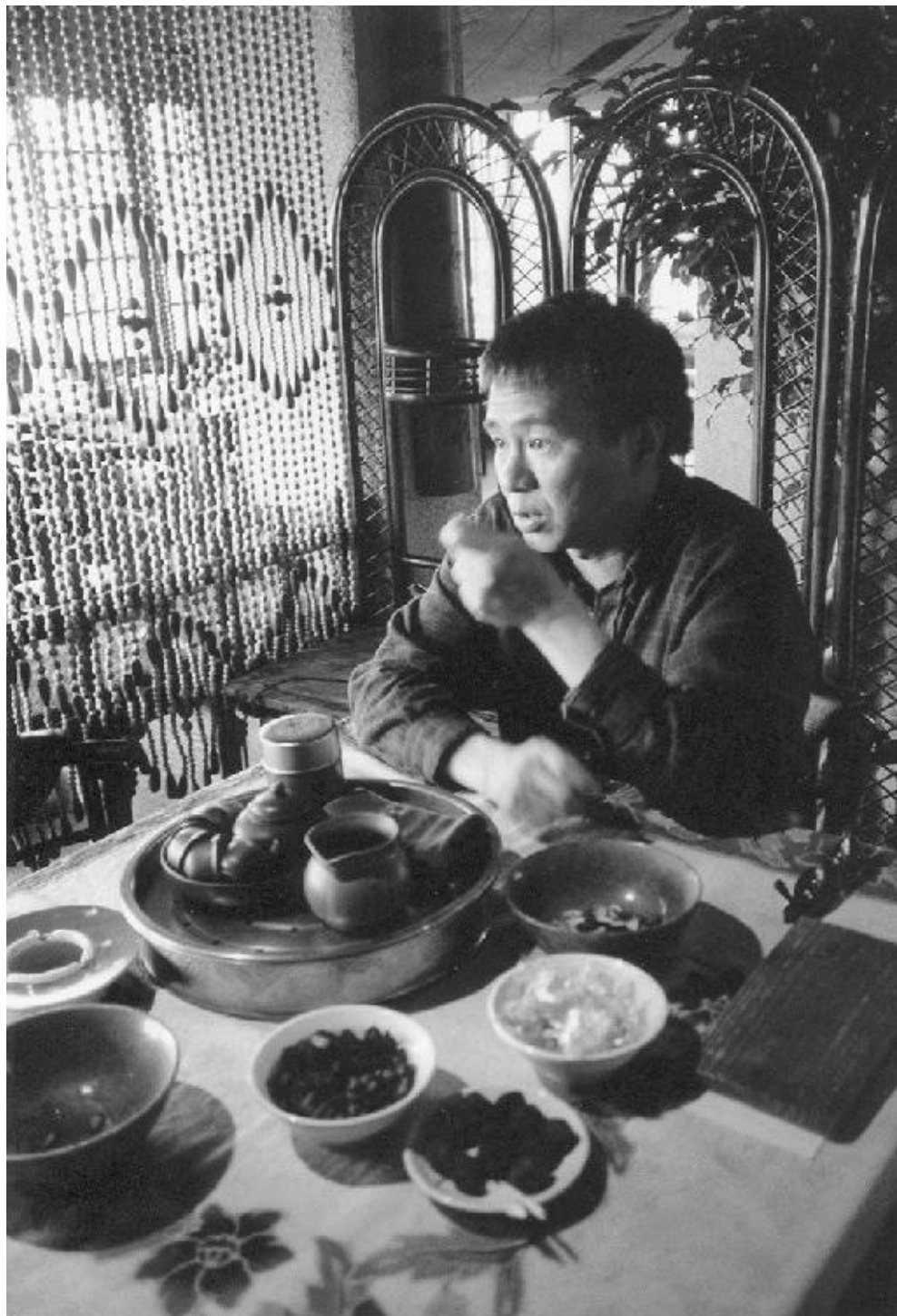
On a filmé cinq jours à Kaohsiung, Taipei et ses alentours. En format Super 16 avec la petite caméra Aaton que j'avais déjà employée sur mes deux films précédents. C'est évidemment à Éric Gautier que je propose de faire l'image, dans la continuité de notre travail sur *Irma Vep*, dans la même légèreté, la même mobilité qu'il allait bientôt prolonger en Super 35 avec Patrice Chéreau sur *Ceux qui m'aiment prendront le train*.

Portrait plutôt que documentaire évoque davantage l'approche d'un peintre que d'un journaliste. Le rapport à la lumière, à la matière, prime sur le factuel ?

J'ai essayé de donner tout de suite l'essentiel des informations, afin que le spectateur dispose du contexte historique, des repères de l'histoire chinoise nécessaires à l'intelligibilité du cinéma de Hou. Ensuite, l'approche était surtout impressionniste, sachant que les témoignages de ses collaborateurs apportaient chacun une touche qui dessinait les contours de son histoire. En particulier ceux des interlocuteurs de ses débuts, ses scénaristes, la romancière Chu Tien-wen, dont la culture classique, les racines dans l'histoire intellectuelle taïwanaise ont beaucoup compté dans sa formation ; ou Wu Nien-jen, figure plus politique, lié au mouvement qui a conduit à la chute du Kuomintang, à la fin de la loi martiale et à la démocratisation de Taïwan. Mais je ne voulais pas négliger les camarades de ses virées nocturnes, j'avais eu maintes occasions de les observer de près, notamment son acteur fétiche d'alors, Kao She (alias Jack Kao).

Hou Hsiao-hsien qui est aussi acteur – en particulier pour Edward Yang dans *Taipei Story* – a très généreusement accepté de jouer le jeu, de se mettre en scène dans différentes situations, en particulier son retour sur les lieux de son enfance à Kaoshiung, séquence qu'il m'avait évidemment suggérée... Il y avait une confiance entre nous qui a ouvert beaucoup de portes. J'ai souvent parlé de dialogue, il faut tout de même rappeler qu'il a toujours été limité par la langue, Contrairement à Edward Yang, Hou ne parle pas anglais, il fallait un traducteur. Le tournage de *HHH* a permis de donner une réalité à ce dialogue. Au fond, au-delà de l'ancienne amitié, ou de la complicité, c'est surtout là qu'il a eu lieu.

C'était juste après la sortie de *Goodbye South, Goodbye*, qui était un peu comme un second premier film, libre et moderne. Je me souviens de ce qu'il m'en disait : « Je vais avoir cinquante ans, l'âge où les cinéastes veulent prendre en charge les grands sujets, où ils se prennent au sérieux. C'est tout ce que je veux éviter. » J'ai retenu la leçon : le temps ne doit pas être un poids, au contraire !



*Ce tournage est un moment à la fois de connivence et de liberté.*



Éric Gautier n'était jamais venu en Asie, il découvrait des lieux, des paysages, une culture, avec la curiosité qui avait été la mienne quelques années plus tôt. Son regard était aussi celui du spectateur, à la fois cinéphile et ouvert au monde, aux interactions entre celui-ci et l'art.

Mon grand regret est l'absence d'Edward Yang, il aurait dû avoir une place cruciale dans le film. Mais c'était désormais impossible, les choses avaient bien changé depuis mon premier séjour à Taipei... S'il y avait eu un *Nouveau Cinéma Taïwanais*, cela tenait à leur amitié. Tu te souviens combien j'avais été marqué par cette complicité, ces échanges, tout ce qui m'avait manqué dans le cinéma français. Tout cela avait vite volé en éclats, Hou et Edward ne se parlaient plus. Et Hou était même brouillé avec Peggy, je ne l'avais pas tout de suite compris. Cela avait conduit à de petites frictions lors de notre préparation : il aurait préféré coproduire le film lui-même.

Il n'y avait plus rien de collectif, que des trajectoires individuelles et la nostalgie du temps passé. J'ai bien sûr insisté auprès d'Edward, mais il ne voulait pas, ne pouvait pas, dépasser la vexation de me voir réaliser un film consacré à Hou auquel je lui proposais de participer, quand il aurait préféré l'inverse. Je n'avais pas d'arguments à lui opposer sinon que son cinéma était encore ignoré en Occident – il n'y rencontrerait la notoriété que quelques années plus tard avec *Yi Yi* – et que dans mon esprit, dans mon regard, leurs deux œuvres étaient indissociablement liées. C'était insoluble. À l'époque, j'ai regretté à la fois de renoncer à son témoignage et de lui faire, involontairement, de la peine.

Aussi ai-je dû recourir à un subterfuge, ou une transposition, en donnant à Chen Kuo-fu – le jeune critique qui m'avait fait découvrir le cinéma taïwanais – la place destinée à Edward. C'est lui qui évoque, de façon très juste et très émouvante, ces années qui auront été cruciales autant pour Hou que pour l'histoire du cinéma chinois.

*Le film a-t-il joué le rôle que tu souhaitais en faveur de Hou ?*

Il me semble, oui. D'abord de façon anecdotique, parce que j'ai inventé le sigle HHH. Sa société de production s'appelle 3H, c'est ce qui me l'a inspiré. Jusque-là, son nom était trop long pour que le spectateur occidental le retienne. HHH a accroché. Aussi parce que cela met à jour quelque chose d'une modernité qu'on ne lisait pas dans son film le plus connu jusqu'alors, *Le Maître de marionnettes*. Je pense également que la longue séance de karaoké sur laquelle le film se clôt et qui met en valeur ses talents cachés de chanteur – je

suis à peine ironique, Hou a publié un CD où il reprend des classiques de la variété taïwanaise – a contribué à modifier l'image conventionnelle qu'on avait de lui. C'était un peu mon pari, la découverte d'un Hou humain, vivant, un peu voyou, aussi, révélerait une nouvelle dimension de son œuvre, celle qui me semblait la plus précieuse.

Je tenais aussi à sortir le film du cadre télévisuel. D'une certaine façon, cela faisait partie du protocole de la série : Il devait y avoir une copie pellicule au bout de la chaîne. En général 16 mm. En tournant en Super 16, j'imposais une copie 35 mm<sup>5</sup>, qui permettait une circulation plus large, d'autant plus que le film, tel qu'il a pris forme, excédait le schéma classique des 52 minutes, celui de la commande, c'était un long-métrage de 90 minutes. Qui est même sorti en salles... Évidemment, cela n'a pas amélioré la moyenne de mon box-office.

Résultat, le film, qui a eu sa première à Venise, a été montré dans tous les festivals du monde. Avec, je crois, des effets bénéfiques quant à la reconnaissance de Hou parmi les très grands cinéastes de son époque. Et je ne parle pas de sa diffusion pirate en Chine populaire où il a contribué à faire connaître la personne de Hou qui à l'époque n'avait pas le droit d'y voyager, ainsi que me l'a raconté plus tard Jia Zhangke.

Il faut ajouter qu'il n'a pas été facile d'imposer cette durée auprès d'Arte. Pour le dire poliment, Thierry Garrel n'a pas été un allié. Il était furieux que je lui livre un long-métrage. Janine Bazin et André Labarthe ont été d'une neutralité bienveillante, me soutenant *off the record* mais peu enclins à aller au clash avec leur diffuseur... J'ai été patient, j'ai tenu bon, comme Claire Denis l'avait fait avant moi pour son film sur Jacques Rivette. Et, comme elle, j'ai fini par avoir gain de cause. Mais je ne me suis pas fait un ami.

*Il y a donc cette succession Irma Vep, Éloge de Kenneth Anger et le portrait de Hou qui, ensemble, constituent durant les années 1995-1997 une réflexion sur le cinéma, sur ton rapport au cinéma sous trois formes différentes.*

Oui, cela renvoyait à une réflexion intime qui tenait aussi à une profonde remise en cause initiée par l'échec d'*Une nouvelle vie*. Au sortir de ce processus, je suis devenu un cinéaste sensiblement différent, et une autre personne. La période où je monte *HHH*, début 1997, correspond à celle où je déserte mon appartement de la rue de Dunkerque, où je vivais depuis 1988, pour m'installer avec Maggie dans un atelier d'artiste situé sous les combles d'un

immeuble haussmannien, près du parc Monceau, et que j'avais trouvé grâce à Jacques Fieschi. Son ami, le peintre David Webster, avait résolu que sa carrière aurait plus de chances de décoller à New York qu'à Paris, et s'y était rapatrié.

J'avais changé de vie, j'avais aussi transformé mon rapport au cinéma, sans doute étais-je prêt à refaire des films, je veux dire de façon sinon plus stable – rien n'était alors stable dans ma vie, et tant mieux – mais au moins plus cadrée. C'était une page blanche, je pouvais tout reprendre à zéro, sans attaches matérielles. C'est dans cet état d'esprit que j'ai commencé, rue Alfred-de-Vigny, à écrire ce qui deviendrait *Fin août, début septembre*.



Olivier  
Assayas  
par Edward  
Yang

Alors, en effet, avec le recul, j'ai bien vu cette remise en perspective qui s'est opérée en trois temps, un film, *Irma Vep*, un livre, *Éloge de Kenneth Anger*, un portrait-documentaire, *HHH*. Trois moments de la même crise, j'entends le mot « crise » dans le sens le plus positif qui soit. Même si cela n'a été explicité qu'avec la publication quelques années plus tard de l'essai sur Anger. Je l'ai conservé dans mes cartons jusqu'en 1999 quand Claudine Paquot m'a proposé de l'intégrer à la collection « Auteurs » des *Cahiers du cinéma*. J'ai accepté, avec cette arrière-pensée qu'il n'avait pas sa place parmi ces monographies. C'est une réflexion plus générale sur la pratique du cinéma. Kenneth Anger en est autant le sujet que le point de départ. Je conserve à ce jour un malaise quant au statut imprécis que cela conférait à ce texte, qui, par ailleurs, a été très peu lu : je ne crois pas que ces préoccupations étaient très en prise avec celles du cinéma français d'alors, et encore moins celles de l'université...

*Comment définirais-tu ta propre place à ce moment ?*

Pour résumer, j'avais dérivé, durant une première époque de ma carrière, depuis les confins du cinéma d'auteur français et de ses normes jusqu'à des territoires, des interrogations aussi, qui lui sont étrangers. J'ignorais les questions qu'il se posait et il ignorait celles qui me déterminaient. Cela ne valide en rien mes positions, mais leur singularité justifiait ma foi dans la pratique de l'art en tant que quête, en tant que voyage. Je considérais qu'il ne m'appartenait pas de juger de la pertinence de mon parcours mais qu'il était par contre de mon devoir de le poursuivre, de tracer ce chemin, d'explorer une hypothèse de cinéma qui m'est spécifique, bref *the journey is the destination*.

Il faut aussi se replacer dans un contexte qui est déjà à peu près celui d'aujourd'hui, mais certainement plus celui dans lequel j'ai commencé à faire du cinéma. La cinéphilie avait été progressivement absorbée par la faculté et la théorie était devenue l'affaire de mandarins et de leurs élèves. Je ne pouvais pas m'y reconnaître. Mais je ne pouvais pas non plus me reconnaître dans le pragmatisme ambiant où les cinéastes livrés à eux-mêmes adoptaient souvent la posture de mépriser toute démarche théorique au nom de l'*émotion*, de l'*intuition*, flattant l'anti-intellectualisme désormais solidement installé.

J'étais un peu nulle part et cette non-position m'avait d'abord semblé difficile à tenir. Au sortir de cette crise, je comprends que c'est au contraire un atout, ou même un privilège, de me tenir là où personne ne veut se tenir : ce territoire est le mien.

*Tu soulignes volontiers ton besoin de prendre tes distances vis-à-vis de cadres institués de la cinéphilie, mais il me semble qu'en réalité ta situation, ou ta problématique, est de trouver une voie en dehors non pas d'un mais de deux cadres définis, et qui peuvent vite devenir sclérosants : celui qui définit en France la place et les fonctionnements du cinéma d'auteur, mais aussi celui de l'industrie, d'un cinéma mainstream dont tu parles moins parce que tu as moins été en situation d'avoir à t'en démarquer, mais dont les fonctionnements, les exigences, les rapports de force, les figures de pouvoir et d'influence sont une limite au moins aussi contraignante que le monde du cinéma d'auteur. Comme s'il y avait dans le cinéma français deux boîtes, celle du cinéma industriel et celle d'un cinéma d'auteur institué, et que tu ne voulais surtout pas entrer dans l'une ni dans l'autre.*

Comme le dit Lacan, les sentiments sont toujours réciproques. L'industrie du cinéma français n'apparaît pas beaucoup dans mon discours, comme je n'apparais pas beaucoup dans le sien. Il a fallu *Carlos* en 2011 pour que j'aie une nomination aux César – pour le même film, j'ai été élu meilleur réalisateur de l'année *ex aequo* avec David Fincher par l'association des critiques de Los Angeles... Auparavant, il faut remonter au scénario de *Rendez-Vous* en 1984 aux côtés d'André Téchiné (c'est Coline Serreau qui a eu le César du meilleur scénario pour *Trois hommes et un couffin*...).

Je n'ai jamais aimé l'industrie du cinéma français que je trouve ringarde, en retard de deux guerres sur les formes les plus conventionnelles du cinéma américain ; enlisée dans des débats corporatistes qui ne m'intéressent pas, et souvent porteurs de valeurs extrêmement réactionnaires : depuis que je fais du cinéma, à toutes les époques, il ne me semble y avoir entendu qu'un discours revanchard, obsédé par sa détestation de la Nouvelle Vague, obsédé par son désir de *tourner enfin cette page*, constamment persuadé d'y être enfin parvenu, et constamment déjoué dans cette pauvre ambition du simple fait que l'on ne réécrit pas l'histoire. Ce qui ne décourage en rien la génération suivante partant sabre au clair à l'assaut des mêmes chimères. C'est la rage impuissante des artisans contre les artistes, c'est la même histoire qui recommence chaque fois ; les impressionnistes ne savent pas peindre, leurs sujets sont mièvres et anecdotiques, leurs recherches vaines. Les artistes officiels qui sont leurs contemporains ont étudié, ils ont travaillé

dur, leur savoir est issu d'une longue tradition, leurs thèmes sont édifiants, socialement pertinents. Et pourtant leur place dans l'histoire est misérable. Quelle injustice ! L'industrie du cinéma français est riche, prospère, surprotégée, et endémiquement mécontente ; comme les agriculteurs subventionnés de la PAC qui pourrissent les sols, empoisonnent la faune et les nappes phréatiques et réclament d'autant plus de subsides pour poursuivre le massacre.

J'espère bien que je ne me retrouve pas dans cette boîte-là, même si je sors résolument de l'autre... Je ne crois même pas me trouver *entre les deux*, la problématique des *films du milieu* dont parle Pascale Ferran ne me concerne pas beaucoup, j'ai fait la plupart de mes films pour bien moins cher que ça...

*Et les autres pour plus cher...*

Mais les films définissent leur propre logique de production, et ça reste pour moi un impératif de m'inscrire *dans le marché*, de donner à mes films l'accès au grand public ; de récuser le circuit étroit, frustrant et malheureux de l'art et essai. Il faut donc que je trouve chaque fois à cette équation une solution particulière, en général circonstancielle et sans valeur d'usage. Je ne suis de fait ni dans un système ni dans l'autre. Avec ce que cela a de vital, de stimulant.

*De ce point de vue, le cinéma muet, le cinéma asiatique ou le cinéma expérimental sont des lieux d'extraterritorialité...*

Ces questions existent dans le cinéma français, mais au fond de manière très superficielle. On s'intéresse au cinéma chinois, mais est-ce qu'on s'intéresse vraiment aux principes particuliers de l'esthétique chinoise, à ses liens avec l'impressionnisme, la modernité, son rapport à l'espace, au vide et au plein, aux principes d'une narration non linéaire ? On s'intéresse au cinéma muet, mais est-ce qu'on s'intéresse vraiment à la présence de l'invisible tel qu'à mon sens il le détermine ? Il me semble que le cinéma expérimental et le cinéma narratif s'ignorent mutuellement et sont très contents de cette confortable frontière. Les partisans de la radicalité académique sont heureux qu'on ne visite pas trop leurs plates-bandes et les discours vaseux, souvent issus du charabia de l'art contemporain, qu'ils tiennent en général dans le vide. Tandis que les *figuratifs* sont eux trop contents de ne rendre aucun compte à la pensée, à l'histoire, aux ruptures qui minent comme un gruyère le terrain qu'ils occupent avec une fausse naïveté.

J'essaye pour ma part de me placer sur un territoire où toutes les questions peuvent et doivent être posées, sans être otage de quelque

académisme ou de quelque idéologie. C'est un espace qui a ce mérite d'être neuf, moderne si on me l'accorde. Je ne dis pas que j'ai raison, je m'aveugle peut-être, mais je cherche.

*Un terrain que tu n'envisages pas seulement de façon théorique ou critique, mais en tant qu'il peut nourrir une pratique de cinéaste.*

La théorie découle de la pratique. De même qu'il n'y a pas de pratique sans théorie. Et quand on prétend le contraire, c'est qu'on se contente pour théorie des quelques idées reçues distillées plus ou moins consciemment par son époque.

1. Les « acquisitions » sont les préachats de films auxquels la chaîne cryptée est contrainte par la réglementation. Ce dispositif fait d'elle le premier bailleur de fonds du cinéma français.

2. Proche de Hou Hsiao-hsien à ses débuts, elle est ensuite devenue directrice du bureau du cinéma taïwanais, responsable de sa diffusion internationale, et aussi productrice, en particulier de Tsai Ming-liang qui avait été son étudiant. Durant les années 1980 et 1990, elle a joué un rôle important dans la découverte internationale du nouveau cinéma taïwanais.

3. Isabelle Weingarten est comédienne (elle a débuté dans *Les Quatre Nuits d'un rêveur* de Robert Bresson et a notamment joué chez Eustache et Wenders) et photographe.

4. Créée par Janine Bazin et André S. Labarthe en 1964, cette série de documentaires pour la télévision s'était d'abord intitulée « Cinéastes de notre temps ». Elle est composée de portraits de cinéastes, toujours réalisés par un autre cinéaste.

5. Seules les copies au format 35 mm pouvaient avoir une exploitation commerciale. À défaut d'être ensuite « gonflés » en 35, les autres formats de tournage (Super 8, 16 et Super 16) impliquaient une diffusion marginale.



---

Vie quotidienne auprès d'une superstar. Hongkong, capitale d'un empire invisible. Ma nouvelle vie. Rencontre avec Mathieu Amalric. Proust, le temps et le cinéma. La question de l'autobiographie. *Fin août, début septembre*, un équilibre enfin trouvé ? Improvisation et confiance réciproque. Étalonnage sauvage. Hockney, ses Polaroids et l'esthétique chinoise des rouleaux. Clarté de Véra et de Mia.

---

*Tout ce qui est arrivé durant ces années 1995-1997 tient aussi à ce qui n'arrive pas : Les Destinées sentimentales.*

Je me sens surtout libéré. J'ai toujours essayé d'avoir du recul vis-à-vis de l'évolution de mon travail, et *Les Destinées sentimentales*, passée l'épreuve de son interruption, me semble appartenir à une époque révolue.

Au fond, c'est un projet qui s'est développé dans le prolongement d'*Une nouvelle vie*. Le temps a passé, je n'en suis plus là. Donc, oui, tout se reformule au sein du vide laissé par l'évaporation des *Destinées*. Comme si j'avais repris le contrôle de mon destin. Enfin, je ne sais pas, peut-être une autre façon de le formuler serait de dire que j'ai accepté d'en perdre le contrôle, c'est à peu près la même chose : une forme de réconciliation.

En effet, j'ai plutôt l'impression, ces années-là, d'être – enfin – en roue libre. Je vis donc à Paris avec Maggie, ou plutôt entre Paris et

Hongkong. Elle y est bien sûr plus souvent que moi. Je te rappelle que Maggie n'est pas juste une actrice chinoise, pas seulement la jeune femme à la grâce un peu irréaliste que tu as connue, c'est l'une des plus grandes vedettes de son époque. Et la vie quotidienne auprès d'une superstar a des aspects assez folkloriques, je n'ai pas vu le film *Notting Hill* où Hugh Grant interprète un libraire dont Julia Roberts – plus ou moins dans son propre rôle – tombe amoureuse. Mais j'y ai pensé plus d'une fois. Un journaliste américain a écrit que nous étions le couple le plus improbable depuis que Julia Roberts avait épousé Lyle Lovett.

*Concrètement, ça donne quoi ?*

Un jour, on va au cinéma à Hongkong, en sortant Maggie va aux toilettes, à peine a-t-elle ouvert la porte que j'entends un hurlement, une spectatrice vient de la reconnaître. Bref, je deviens une sorte de *people* en Chine, photographié par des paparazzi qui nous font la chasse, j'apparais sur la couverture de tabloïds... Je me rappelle une soirée à Taipei avec Hou Hsiao-hsien, poursuivis par une véritable meute, avec des chauffeurs qui speedaient pour les semer. Tu imagines le reste, impossible de dîner dans une salle de restaurant : toujours des salons particuliers. La vie dans le tout petit circuit, yacht club, club de sport, bars d'hôtels, etc., fréquenté par le tout petit milieu des stars hongkongaises – et les expatriés les plus fortunés. Flashés par les photographes embusqués devant chez elle, à l'aéroport, etc. Et encore, je ne te parle que de la période où nous étions officiellement ensemble ; quand notre liaison était encore clandestine, c'étaient des subterfuges, des précautions comme dans un film d'espionnage. Pour moi, qui n'étais qu'une victime collatérale, et qui me sentais plutôt spectateur qu'acteur de cette comédie, c'était l'exotisme et la drôlerie de tout cela qui prenaient le dessus.

On habitait un appartement assez haut dans une tour chic des *mid-levels*, c'est-à-dire à mi-hauteur de la colline de Hongkong, au-dessus de Causeway Bay. Je ne me lassais pas de la vue, à la fois l'épaisse végétation tropicale, le sommet des gratte-ciels de Central, la couleur de la mer qui changeait à toutes les heures du jour et les nuages de brouillard qui opacifiaient le panorama, jusqu'à parfois entièrement le faire disparaître, pour le dévoiler ensuite, par trouées, puis par pans entiers.

J'avais un bout de papier sur lequel était inscrite l'adresse en caractères chinois, je montais et descendais en taxi. Je marchais dans les rues, agitées, bruyantes, de Wan Chai, il n'y avait pas d'air, la chaleur était souvent étouffante, c'était comme une autre ville,

tout un monde que je pouvais explorer – enfin, on en a vite fait le tour, et les *shopping malls* réservent peu de surprises –, mais auquel Maggie n'avait plus accès depuis longtemps.

*Quel était votre rapport avec l'industrie locale ?*

Maggie était à la fois au firmament de sa notoriété et cultivait une position marginale par rapport au *show-business*. Elle tournait peu – même si longtemps elle avait tourné beaucoup et n'importe quoi – désormais, elle avait choisi de se faire rare. Et puis, elle ne chantait pas, contrairement à la plupart des vedettes comparables. C'était bien sûr que sa culture était plutôt britannique que hongkongaise. D'esprit libre, elle avait toujours refusé de se sentir prisonnière de quoi que ce soit, d'être cataloguée et, avec moi, elle avait sans doute trouvé la meilleure façon de fuir une notoriété à laquelle elle ne s'identifiait pas et qui au fond lui déplaisait. À beaucoup d'égards, elle était plus elle-même à Paris, où elle réapprenait à vivre, qu'à Hongkong.

Résultat, on fréquentait peu de monde. Tony Leung Ka-fai était l'ami le plus proche de Maggie, marraine de ses jumelles, on se voyait tout le temps. Tsui Hark et Nansun Shi, que j'avais connus dans une autre vie, ils débutaient quand j'écrivais encore aux *Cahiers du cinéma*... Maggie avait tourné *Green Snake* avec eux. Et puis Wong Kar-wai, bien sûr, et la petite famille d'élection qui l'entoure depuis toujours, son décorateur-monteur-costumier, William Chang, sa productrice Jacky Pang, et Chris Doyle dont la carrière était en train de s'élargir aux États-Unis. Cela faisait un moment qu'il se sentait à l'étroit à Hongkong, *big fish in a small pond*, et l'occasion de travailler avec Gus Van Sant sur le remake de *Psycho* (1998) allait sinon le sortir de l'orbite de Wong Kar-wai, au moins lui permettre de trouver un nouveau souffle.

Je ne crois pas avoir assez dit combien sa personnalité excessive – en tout – avait électrocuté le cinéma de Hongkong. Ce n'était pas juste l'utilisation, assez punk, de la caméra portée, qu'il avait inventé d'allumer et d'éteindre à l'intérieur même des prises, d'en changer la vitesse, c'était aussi un mode de vie. Chris ne dormait pas, il s'alcoolisait jusque très avant dans la nuit, et faisait des photos de mode à l'aube, ou bien des publicités, avant de commencer sa journée de tournage. Il était constamment dans un état second, jouant de cette demi-lucidité, réelle ou feinte, pour déstabiliser l'ordonnance des tournages, déranger la syntaxe – et cela pour le meilleur comme pour le pire, car la roublardise y avait aussi sa part. Par la suite, elle allait trop souvent prendre le dessus. Il reste qu'il est l'une des figures les plus marquantes du cinéma

hongkongais de cette période, rock star allumée secouant le milieu au fond assez conservateur du cinéma local.

Il faut dire que c'est l'heure de gloire du cinéma hongkongais, Wong Kar-wai vient de tourner avec Chris coup sur coup *Chungking Express*, *Fallen Angels* et *Happy Together* qui les a conduits jusqu'en Argentine. On peut dire que, ces années-là, ce qui se fait de plus stimulant dans le cinéma moderne passe par eux. Pas difficile de comprendre que j'aie pu trouver là une énergie, des affinités, un rapport au cinéma et au monde qui avait de la peine à se cristalliser en France.

*Wong Kar-wai, c'est un cinéaste qui a compté pour toi ?*

Surtout pour les raisons que je viens de te dire. Je me souviens très bien d'un envoi de Peggy Chiao, par la poste, des VHS, les films de deux jeunes cinéastes qu'elle me recommandait, *Days of Being Wild* et *Rebels of the Neon God*, signés respectivement Wong Kar-wai et Tsai Ming-liang... On devait être en 1992.

C'est peu de dire que leur travail était ignoré en Europe. Et, oui, bien sûr, cela m'a marqué. J'ai eu aussitôt le sentiment qu'il se passait quelque chose, dans le sens où les films des nouvelles vagues de Hongkong et de Taïwan comblaient le retard sur le cinéma d'auteur tel qu'on le connaissait, mais là c'était un tout autre registre. C'était l'avènement d'une modernité spécifiquement asiatique, qui ne devait rien ou très peu de chose au cinéma occidental, et qui, plastiquement, narrativement, était nettement en avance sur lui.

Je trouvais cela très en phase avec mes propres préoccupations, avec mon propre rapport au cinéma, entre haute et basse culture, entre glamour et pop art, marqué par le Antonioni de la période anglo-saxonne. Et de façon inespérée. C'est sûr que j'ai tout de suite vu en Wong Kar-wai un authentique artiste, j'ai aussi toujours été sensible à la nature poétique de son inspiration, la limite étant celle du formalisme et des réticences qu'il m'inspire. Il est à l'œuvre sous deux aspects chez lui, plus rock'n'roll quand domine l'influence de Chris Doyle – jusqu'à *Happy Together*, disons – plus maniérée quand c'est celle de William Chang, à partir d'*In the Mood for Love*. Dans les deux cas, la forme est trop ostentatoire, les coutures trop visibles pour que je puisse pleinement y adhérer. Ce qui ne m'empêche en rien d'être admiratif de son travail.

*Ce sont des années où le cinéma de Hongkong est l'objet d'une reconnaissance internationale.*

Il s'est véritablement produit quelque chose de particulier à ce moment à Hongkong. J'y retrouve en 1997 un jeune cinéophile allemand que j'avais connu attaché de presse du Forum du jeune cinéma à Berlin, Wouter Barendrecht. Il a créé une société de ventes internationales, Fortissimo Films, et il a décidé de s'installer à Hongkong car pour lui le futur du cinéma est là. Il n'avait pas entièrement tort, en quelques années sa société spécialisée dans l'exportation du cinéma d'auteur asiatique s'est imposée comme l'une des plus importantes du marché. En particulier grâce au succès des films de Wong Kar-wai...

Hongkong est à la mode, Maggie aussi. Elle joue dans *Chinese Box* un film (pas très réussi) de Wayne Wang, avec Gong Li et Jeremy Irons. Une grosse production internationale, sur un scénario de Jean-Claude Carrière, dramatisant la restitution de la colonie britannique à la Chine. Tom Luddy est là, un des producteurs exécutifs, une autre vieille connaissance – j'avais dormi sur son canapé à San Francisco au temps du *Made in USA* des Cahiers...

Il y a ce sentiment d'effervescence. Tout le monde regarde Hongkong, tout le monde veut y être.

Maggie avait conservé des liens avec Jackie Chan, à qui elle devait sa gloire, et son mentor, Willie Chan, était aussi son agent. Willie était un impresario *old school*, et un gay non moins *old school*, qui avait mené de main de maître la carrière locale et internationale de Jackie Chan depuis ses débuts. Ils incarnaient vraiment l'*establishment*, qui, par ailleurs, était en train de se délocaliser, *Rush Hour* était déjà en préparation. J'avais même croisé Brett Rattner. Dans leurs bureaux, Jackie Chan exposait sa collection de *mugs* illustrés – oui, des *mugs*, pour le thé – de toutes natures et de toutes provenances. Mais il s'est lassé de ce hobby et a décidé de se reporter sur le vin. Il a pris des cours de dégustation et constitué une cave avec les plus grands crus – elle aussi installée dans leurs bureaux.

Un soir, après dîner, Jackie Chan nous avait proposé de nous montrer ses nouveaux locaux à Sha Tin, dans les Nouveaux Territoires, en dehors de la ville. On le suit. Une rue lugubre, un bâtiment industriel qui ne paye – vraiment – pas de mine. Il télécommande l'ouverture d'une porte de garage où nous nous engouffrons derrière lui. On se retrouve dans un truc à la James Bond, une sorte de repaire high-tech, une salle de projection, une porte dissimulée derrière son bureau donnant sur une chambre à coucher, sa salle de montage installée dans une salle de sport, afin de pouvoir à la fois travailler sur le film en cours et s'entraîner, etc.

Pardon pour l'ironie facile, Jackie Chan était par ailleurs sympathique et généreux – en dehors d'être l'une des personnalités les plus attachantes du cinéma d'arts martiaux, c'est aussi un cinéaste talentueux, en tout cas plus doué que les tâcherons auxquels il confiait généralement la mise en scène de ses comédies.

Et c'est lui qui a produit, entre autres, les deux meilleurs films de Stanley Kwan, *Rouge* avec Anita Mui, et *Center Stage*, avec Maggie. Mais quand il m'a pris à part et m'a dit – d'homme à homme – de bien prendre soin de Maggie, j'ai vraiment eu l'impression de m'être marié dans la mafia.

*Tu parles le cantonais ?*

Non, pas un mot, hélas. Je n'ai pas fait non plus de vrais efforts : je me suis dit que prendre le temps et la peine d'apprendre une langue qui ne se pratique plus que dans une seule ville – et encore, plus pour longtemps – n'avait pas de sens. Mais j'aimais bien les moments de flottement, quand la conversation basculait en cantonais, et je pouvais me sentir à la fois présent et absent.

Au fond, c'était passionnant, on n'a pas souvent l'occasion dans une vie de s'immerger dans une autre existence, une autre culture, d'en apprendre les codes, regarder le monde depuis une autre perspective. Et à plus forte raison depuis le chaos d'une ville en plein bouleversement.

*Hongkong vit alors une période très particulière, juste avant la rétrocession en 1997. En quoi cette situation est-elle perceptible ?*

Les années qui ont précédé la rétrocession de Hongkong à la Chine, en 1997, et celles qui ont immédiatement suivi, sont marquées par une accélération du temps, une frénésie à l'approche de ce qui était vécu comme la fin d'un monde. Ceux qui en ont les moyens s'en vont, souvent vers le Canada, Vancouver, Toronto ; et ceux qui restent, les cinéastes, par exemple, filment portés par l'urgence d'accomplir ce qui bientôt sera sans doute impossible. Moi, à l'époque, je disais que ce ne serait pas tant la Chine qui absorberait Hongkong que Hongkong qui absorberait la Chine. Je ne pense pas avoir eu totalement tort. On craignait une reprise en main après le départ de l'administration coloniale britannique – elle n'a pas eu lieu (aussi parce qu'elle était inutile, on oublie vite la complaisance britannique vis-à-vis des bureaucrates chinois : la censure était déjà très stricte). On discernait moins bien à quel point la Chine se transformait, combien elle s'ouvrait au monde.

Avec le recul, il est facile de voir que Hongkong vivait en effet ses

dernières années. La ville avait été depuis les années 1950 le lieu de la communication entre l'Orient et l'Occident, se substituant en cela à Shanghai. Une part essentielle du commerce avec la Chine populaire y transitait. Cela avait suscité une culture hybride où les légendes du Guangdong se mêlaient à la gestation d'une identité chinoise occidentalisée. En cela, plutôt qu'une colonie britannique, Hongkong était une capitale, celle d'un empire invisible, celui de la diaspora chinoise. Celle des Chinatown du monde entier. La culture cinématographique locale en était à la fois l'expression et le miroir.

Mais tout cela était déterminé par la fermeture de la Chine. Dès lors qu'elle s'ouvrait, Shanghai allait reprendre sa place historique de capitale économique, Pékin celle de capitale politique et culturelle. Et les nouvelles générations de Chinois nés dans l'émigration se fonderaient dans ce qu'on commençait à appeler la globalisation. Ils n'écoutaient plus tellement la variété cantonaise mais du rock et préféraient Hollywood à Jackie Chan. Qui lui-même y faisait une seconde carrière, artistiquement assez faible, il faut bien le dire.

En somme, le savoir-faire des entrepreneurs formés à Hongkong, Taïwan ou Singapour allait être mis à profit par la Chine, les uns et les autres y ont fait d'immenses fortunes. Il en a été de même pour le cinéma. *Mainland* allait très vite devenir le nouveau Far West. Tout était à reconstruire, à une échelle inédite. Le marché domestique – infini, inépuisable – ne pouvait que supplanter celui des Chinatown, depuis longtemps essoufflé. Et le cinéma en mandarin allait tout aussi sèchement supplanter ce qui restait du cinéma cantonais. Il demeure aujourd'hui un cinéma spécifique à Hongkong, mais il s'est terriblement provincialisé, devenu artistiquement négligeable tandis que le cinéma chinois, qui existait à peine en 1997, se pratique aujourd'hui à une échelle hollywoodienne.

*Sur le plan artistique, je te trouve un peu dur, au moins pour Wong Kar-wai et Johnnie To, ou même Ann Hui. Je sais que tu n'aimes pas les derniers Tsui Hark, mais tout de même...*

Wong Kar-wai est très isolé, c'est un grand cinéaste international basé à Hongkong et il a tourné l'essentiel de son dernier film en Chine continentale. Oui, les derniers Tsui Hark sont inégaux, mais il a toujours été inégal. J'ai la plus grande estime pour son travail et j'ai même été assez bluffé par le plus récent en 3D, mais c'est un film purement chinois, produit et tourné en Chine. Pour être honnête, je ne connais pas le travail récent d'Ann Hui. Reste Johnnie To, que j'aime bien, mais je mentirais si je disais que je

trouve ses films aussi importants – historiquement, artistiquement – que ce qui se faisait autrefois à la Shaw Brothers ou chez Golden Harvest.

Bref, à tort ou à raison, j'ai le sentiment d'avoir vu la fin d'un monde, du point de vue du cinéma, mais aussi d'une culture. Et je crois bien en avoir été constamment conscient. Se sentir, comme je l'ai vécu durant ces années, si proche des grondements, des étirements, des bouleversements, qui ont marqué le retour de la Chine au présent de l'histoire, ne pouvait qu'affecter durablement ma perception du monde et sinon me détacher de l'Europe, au moins me donner la conscience aiguë de son assoupissement. C'est en Asie que le monde se transforme, c'est en Asie que se posent au présent les questions les plus essentielles à l'évolution de nos civilisations. Parfois, on me parle de l'influence du cinéma chinois sur mon travail. Mais ce n'est pas tant de la Chine qu'il s'agit, et encore moins du cinéma, mais plutôt de l'histoire contemporaine telle que j'ai pu en être spectateur, durant ces brèves années, tendues, intenses, où j'ai été Hongkongais d'adoption...

Bien sûr, c'est aussi une période où l'on voyage beaucoup, en Asie et ailleurs, pour montrer *Irma Vep*, ou bien à l'occasion de rétrospectives des films de Maggie ou des miens. Avec ce côté un peu rockstars à l'échelle du cinéma indépendant. Je dois dire que cette notoriété, glamour si tu veux, m'a toujours plus amusé que les lauriers de la cinéphilie. Elle est plus légère à porter et j'ai appris avec Maggie comment surfer cette vague. Comment privilégier le ludique contre tout le reste.

*Au milieu de ce maelström géographique, affectif et intellectuel, il y a un côté « je rentre à la maison » dans le projet de film qui émerge alors et qui deviendra Fin août, début septembre.*

Oui et non. Cette maison – tu veux dire le cinéma indépendant français – je ne l'ai jamais vraiment quittée. Ce que j'ai quitté, c'est ma vie d'avant. Au résultat, je suis nomade à Paris autant qu'à Hongkong, et je m'en porte très bien. Provisoirement débarrassé des vestiges du passé, de ce qu'on accumule d'objets, de paperasse, d'obligations aussi. La légèreté que j'avais trouvée au cinéma avec *L'Eau froide* d'abord, *Irma Vep* ensuite, s'est communiquée à ma vie et je ne veux plus revenir en arrière. Cette idée de la légèreté va devenir une obsession et déterminer beaucoup de ce que j'ai fait depuis.

J'ai tout simplement changé de vie et le scénario de *Fin août, début septembre* que j'écris courant 1997 en est l'expression. Au



sortir d'une longue crise, d'une profonde remise en question, avec ce que cela a pu avoir de vital, d'essentiel même, j'ai l'impression de timidement pouvoir me poser à nouveau la question du cinéma, de sa pratique, telle que j'étais parvenu à l'esquiver, à la court-circuiter depuis *Une nouvelle vie*. Je me sens comme un convalescent qui avance pas à pas, redoutant à chaque instant de perdre l'équilibre fragile qui le maintient debout. Je ne dis pas ça dans le sens où j'aurais perdu le fil de la pratique du cinéma, c'est plutôt le contraire, je veux continuer à oublier ce que je savais, je veux continuer à me réinventer et ne surtout pas revenir en arrière.

Ce que je cherche, c'est la voie d'un cinéma impressionniste, au présent, où la vie quotidienne et la pratique de l'art seraient une seule et même chose, où la circulation de l'une à l'autre serait parfaitement fluide.

*Outre ce contexte général, y a-t-il un point de départ plus précis pour le film ?*

J'avais un canevas, griffonné quelques années plus tôt, dont le sujet était la mort, le deuil. Il y avait un titre, *Les Regrets*. On suivait, depuis la perspective d'un cercle d'amis, la maladie, le déclin, la mort et enfin la postérité d'un écrivain. Je l'avais découpé en chapitres qui correspondaient chacun à l'un de ces moments. Cela datait du début des années 1990, période où l'on n'avait pas besoin d'aller chercher bien loin l'inspiration pour ce type de récit. Ma génération a été décimée par le sida. Michel Béna, qui était l'assistant d'André Téchiné et avait été le mien pour *Désordre*, en a été l'une des victimes, sans doute la plus proche de moi. J'ai pensé à lui. J'ai pensé aussi à Serge Daney, à quelques autres. J'ai longtemps laissé ces notes de côté, pour plusieurs raisons, l'une d'elles tenait à ce que la mort n'est pas exactement un sujet porteur et que je n'étais pas sûr de pouvoir imposer ce film après l'échec d'*Une nouvelle vie*. Et puis, c'était un film long, avec beaucoup de dialogues et peu d'action, pas vraiment dans le goût majoritaire de l'époque. Mais plus souterrainement, il me manquait Gabriel, il me manquait l'acteur qui pourrait donner vie au film que j'avais imaginé, un Jean-Pierre Léaud pour cette génération. Il n'existait pas.

Et puis, en juin 1996 je vois *Comment je me suis disputé...* d'Arnaud Desplechin à une avant-première de la Cinémathèque de Chaillot. Au-delà de tout le bien que je pense du film, je suis impressionné par Mathieu Amalric. Il a le naturel, la modernité, l'intelligence des grands acteurs de la Nouvelle Vague, une grâce qui avait déserté les acteurs français – moins les actrices – et qui revient par lui. Je ne sais pas si j'y pense tout de suite ou bien si cela met

plus longtemps à faire son chemin mais, grâce à Mathieu, je peux reprendre le projet des *Regrets*.

Ce n'était pas un inconnu pour moi. Je lui avais proposé un petit rôle dans l'un ou l'autre de mes films antérieurs, mais il n'était pas libre, il travaillait comme assistant sur un film de Raoul Ruiz – et n'avait pas trop envie d'être acteur. Il y est allé un peu à reculons, ce qui d'ailleurs participe de sa singularité. Il ne ressemble pas aux autres comédiens, il se fond dans l'équipe, il est partie prenante de la fabrication du film, au sens le plus large. Avec lui, tout est facile, autant les choses matérielles, pratiques, que la manière qu'il a de se glisser dans une scène. Cette évidence est d'autant plus précieuse qu'elle est communicative.

*Tout tournait autour de cet acteur-là ?*

Je le vois bien rétrospectivement, mais je ne sais pas si c'était si conscient que ça à l'époque. Non, tout ne tourne pas autour de Mathieu, mais on pourrait le dire différemment, pour formuler ma dette à son égard : sans Mathieu, je ne crois pas que j'aurais fait le film. Ou Jeanne Balibar, d'ailleurs, je l'avais trouvée assez fulgurante dans le même film. Cela tient aussi à l'émergence, en France, d'une nouvelle génération d'acteurs, et de cinéastes, qui sont certes plus jeunes que moi, mais avec lesquels je peux me sentir synchrone, pour la première fois.

*Une des caractéristiques de Fin août, début septembre, c'est l'importance des dialogues, la relation forte aux mots. Mathieu Amalric était aussi l'acteur approprié à cet égard ?*

Même si le projet lui préexiste, il incarne, comme Jean-Pierre Léaud à une autre époque, un rapport libre et inventif au discours. On peut dire que Mathieu, avec Arnaud Desplechin, a libéré la parole dans les films français ; enfin, il a renoué pour notre génération avec une liberté qui était celle d'Eustache, de Rohmer ou de Truffaut. C'est un territoire où j'avais déjà essayé de m'aventurer mais sans pouvoir, ou savoir, aller jusqu'au bout.

*Le temps a passé, tu as réalisé plusieurs films, tu avais besoin de cette maturité pour aborder ce sujet ?*

Il y a un facteur déterminant, à la fois très banal et écrasant. C'est la lecture de Proust. Je crois que dans l'existence de nombreux artistes il y a un tournant lié à la lecture de *La Recherche*... La question n'est pas tant celle du côtoiement d'un chef-d'œuvre littéraire. Cela tient à ce que ce livre restitue de façon unique le

sentiment de la vie telle qu'elle s'inscrit dans le temps. Pendant une période, un an, plus, on vit deux vies simultanément, la sienne et celle de Marcel Proust.

Et cet effet de perspective, de mise en abyme de l'existence, nous confronte, avec simplicité et clarté, mais de façon irrésistible, aux questions décisives de l'humain, celles de notre rapport au monde et aux strates multiples de la conscience, celles du destin, de l'écoulement de toutes choses. Et il est impossible que cela ne se glisse pas consciemment ou inconsciemment dans nos œuvres. Pour moi, *Fin août, début septembre* est ce moment proustien.

D'où sans doute cette construction par chapitres, séparés par des cartons, sur un canevas simple : la menace, la maladie, avant la mort, la mort, après la mort, ou quelque chose comme ça. Au centre duquel se trouvent à la fois Adrien Willer – l'écrivain qu'incarne François Cluzet – et Gabriel son ami, en fait le narrateur, à la fois acteur et spectateur. « Cette part de soi-même spectatrice de l'autre... » disait Benjamin Constant.

Le film raconte le monde qui s'était construit autour de lui, comment il se défait avec sa mort, et comment la vie, sans état d'âme, remplit le vide de son absence. Quand je parlais du film, je passais mon temps à dire combien son sujet était non pas la mort mais la vie, c'était vrai – dans une certaine mesure – mais alors il faut évoquer la cruauté du vivant.

Il s'agit aussi bien sûr de l'art et de sa survie, à la fois hors de soi – dans une histoire qui nous dépasse – et comme trace de l'existence. Un thème auquel je reviendrai, selon un angle au fond pas si différent, dans *L'Heure d'été*. Adrien Willer, comme tous les artistes, même les plus reconnus, souffre d'être insuffisamment compris, de ne pas rencontrer l'approbation massive qui entre autres bienfaits lui assurerait une vie matérielle meilleure – un peu comme Richard Wagner qui disait « J'ai le droit de vivre aussi bien qu'un bourgeois de mon temps ». Mais, au fond, il n'ignore pas que la voie qu'il a choisie n'est pas celle de la reconnaissance du grand public, et que la seule gratification que renvoie cette pratique spécifique de l'art, cette foi en lui, réside en l'œuvre qui en résulte, et elle seule. Or que vaut cette œuvre ? Adrien s'interroge, il n'en sait rien. Vaut-elle plus que les succès d'estime en demi-teinte qu'il a connus, l'admiration de quelques proches qui gravitent autour de lui ? Qu'en dira la postérité ?

J'avais été très marqué par la lecture de l'une des *Petites Œuvres morales* de Leopardi, *Parini, ou de la gloire*, un texte admirable. Il y écrit entre autres que « la renommée des meilleurs écrivains est plus

souvent le fruit du hasard que de leur véritable valeur ». Et développe en général l'idée que si les contemporains sont les moins aptes à juger d'une œuvre, il y a statistiquement moins de chances encore pour que les générations suivantes aient la patience de s'y intéresser.

C'est pourquoi je crois à la pratique en tant que fin et à l'œuvre en tant que trace de cette pratique. C'est ce qu'exprime Adrien qui a acheté avec le seul argent qu'il ait jamais eu une petite aquarelle de Joseph Beuys, un dessin minimal d'une parfaite simplicité et ne renvoyant à rien d'autre qu'à la grâce du trait à un instant privilégié. Une sorte de matérialisation de la seule, et invisible, nature de l'art – et qu'il arrachera au monde de la valeur marchande en le léguant à l'adolescente dont il était amoureux, innocente et lumineuse.

*Il y a aussi l'idée qu'il survit, à travers les autres.*

Oui, c'est en effet ce que produit la mort, l'œuvre devient orpheline, chacun peut se l'approprier, ou pas, sans qu'on sache très bien ce que cela vaut. Les autres, en particulier ceux qu'il n'a jamais connus, font quelque chose de ce qu'il a été, même au prix de malentendus. Surtout au prix de malentendus, auxquels sont particulièrement sensibles les proches de l'artiste. Mais toute la question est de savoir s'il s'agit ou pas de malentendus, si dans cette métamorphose ce n'est pas la nature véritable de l'œuvre qui se révèle. « Tel qu'en lui-même l'éternité le change. »

*Comment s'est mise en place la production ?*

J'en parle très tôt à Georges Benayoun et Françoise Guglielmi, qui ont produit *L'Eau froide* et *Irma Vep*. Ils ont accompagné, et compris, la transformation de mon cinéma et sont devenus mes interlocuteurs privilégiés. Ça se fait donc naturellement. Durant ces années, Dacia, sous l'impulsion de Françoise, est devenu un espace de liberté assez unique pour ce qui se fait de plus vivant dans le cinéma d'auteur français. Aujourd'hui, encore, j'ai la nostalgie de cette micro-utopie qui n'a hélas pas duré, mais qui a tout de même accueilli trois de mes films.

Par ailleurs, je n'ai pas vraiment le choix. Malgré la bonne réception critique et la reconnaissance internationale des deux derniers films, on ne se bat pas pour me financer. Seul Philippe Carcassonne, qui a suivi mon travail depuis le départ, s'intéresse au projet et s'associera avec Georges Benayoun pour le produire, ainsi qu'il l'a fait pour deux films de Benoît Jacquot, *Le Septième Ciel* et

*Pas de scandale.* Mais ce ne sera pas simple, les télévisions n'en veulent pas, y compris Arte qui aurait dû être notre partenaire naturel. Et on se fait d'abord jeter à l'avance sur recettes – je l'aurai plus tard, après avoir dû rédiger à l'usage du président de la commission (Pascal Thomas), qui « n'y avait rien compris », une version *en prose* (non dialoguée) et mettant à plat mes « intentions »... Bref, je n'ai toujours pas ma place dans le tissu économico-politique (et symbolique) du cinéma d'auteur français. Une fois de plus, on fera ce film avec des bouts de ficelle, mais je m'en accommode très bien.

*On retrouve au générique beaucoup de ceux qui ont travaillé avec toi au début, et plusieurs de tes amis dans des rôles secondaires.*

Oui, faisons un point. Douze ans ont passé depuis *Désordre*. Mes collaborateurs les plus proches sont toujours là, Denis Lenoir à la lumière, Luc Barnier au montage, François-Renaud Labarthe aux décors et Françoise Clavel aux costumes. Une revenante, Elli Medeiros, je ne l'avais plus filmée depuis nos courts-métrages post-punks, mais notre amitié a traversé les âges, sans doute ce film était-il l'occasion de l'inscrire. Et, bien sûr, Joana Preiss, Olivier Torres, qui circulent librement de ma vie à mes films et *vice versa*.

J'avais envie qu'il n'y ait pas de frontière, pas de garde-barrière, qu'enfin la vie et le cinéma, le passé et le présent, puissent se mêler au sein d'un film de façon indissociable. En somme, réconcilier ce qui dans mes premiers films relevait encore de l'opposition dialectique. Sans doute est-ce parce que je suis en train de changer ma vie, parce que ses contours sont encore flous, que le cinéma peut me sembler non moins réel, qu'il peut devenir poreux, lui aussi être le lieu de cette réinvention, qu'il peut même l'enregistrer.

Ce qui renvoie à la question de l'autobiographie. Elle a toujours été présente dans mon cinéma, mais avec ce *caveat* qu'elle est toujours transformée en fiction, toujours aménagée, parfois rêvée. Je crois que souvent je suis le seul à savoir clairement la déchiffrer, même si elle me semble transparente, mais sans doute est-ce aussi bien ainsi. Ce sont des moments, des scènes plutôt que des thèmes, un dialogue ici, une situation là, mais qui donnent à l'ensemble une coloration pour moi troublante, souvent épidermique, au cœur même du film. C'est à l'œuvre dans *Désordre*, dans *L'Enfant de l'hiver*, de façon plus littérale (et moins impudique) dans *L'Eau froide*.

Je crois que la spécificité de *Fin août, début septembre* tient à ce que j'y réunis ces deux courants, la transposition romanesque de ma vie privée et une littéralité autobiographique apparue tardivement

dans mon travail – et que cela devient autre chose. C’est pourquoi je conserve le sentiment d’un moment privilégié où tout se serait cristallisé, l’écriture et le cinéma, le réel et sa réinvention romanesque ; je ne sais pas si ma vie est entrée dans mes films ou si mes films sont entrés dans ma vie, le fait est qu’avec le recul, c’est indiscernable. Et c’est sans doute l’aboutissement de ce que je cherchais depuis un moment, qui avait débuté avec *L’Eau froide*, s’était déployé avec *Irma Vep* et trouvait enfin sa forme avec *Fin août* : je suis finalement dans la matière même d’un cinéma à la fois intime et déterminé par la nature collective du cinéma et de sa pratique, un cinéma qui rejoint cette légèreté et cette clarté que j’associe à l’impressionnisme, et sans doute aussi à ses racines dans l’art asiatique.

*Quel lien fais-tu entre la pratique du cinéma, activité née de la technologie et qui s’origine en Occident, et l’art asiatique – ou plutôt l’idée de l’art qui prévaut en Asie ?*

Cela fait déjà un moment que cela me travaille : comment réconcilier le cinéma avec cette simplicité, cette évidence, qui est à l’œuvre dans la peinture ou la poésie des lettrés chinois. Tout leur art tient au geste, à l’expression immédiate de l’être par le coup de pinceau, par l’intuition poétique. C’est l’âme qui se révèle dans le trait. Rien ne leur est plus étranger que le savoir-faire, la technique, l’artisanat, tout ce qui a trait à la pesanteur et au travail. Le lettré, l’artiste chinois n’est un professionnel de rien, il est un individu chez qui le vécu et son enregistrement – plutôt que sa représentation – sont une seule et même chose. Comment en trouver le chemin au cinéma, l’art le plus lourd qui soit, qui demande un tel déploiement logistique, un montage financier labyrinthique ? Il en est *a priori* l’inverse, c’est pourtant cette quête de la légèreté qui est pour moi le sésame d’une pratique personnelle, et à maints égards libératrice.

*D’autres cinéastes ont revendiqué cette démarche avant toi.*

Elle ne m’est évidemment pas singulière. C’est ce qu’on trouve à l’origine du cinéma moderne, c’est cette liberté qu’a explorée la Nouvelle Vague. Rohmer, Godard ont exclu la lourdeur de leur cinéma, ils ont refusé les règles de l’industrie, celles aussi de l’organisation du travail et de la répartition syndicale des tâches. Là où Truffaut a construit la liberté de l’auteur de cinéma poursuivant son œuvre comme le romancier la sienne, ils ont imposé la liberté du cinéaste sur le modèle du peintre devant sa toile, la reprenant, la reformulant jusqu’au bout. Mais, pour moi, il ne s’agit pas tant de

suivre leur exemple que de trouver une façon personnelle d'aller chercher cette même vérité d'une pratique moderne du cinéma jusque dans des sources plus lointaines. Chez les artistes chinois, je trouve l'opposition amateur/professionnel, art/artisanat, et je comprends pourquoi je refuse absolument de m'identifier à la fonction de cinéaste, comme j'avais refusé autrefois de m'identifier à la fonction de critique : je ne veux pas être un cinéaste, un professionnel, je veux, une fois pour toutes, être une personne qui fait des films. Et qui ne lâcherait jamais le fil de l'intime, seule vérification possible de l'inspiration. C'est en cela que le courant autobiographique de mon travail est pour moi essentiel et me renvoie, au cinéma, à Jean Eustache ou à Philippe Garrel, plutôt qu'à d'autres figures peut-être plus évidentes.

*Tu recours aussi à des parallèles avec la peinture occidentale, notamment l'impressionnisme.*

Chez les impressionnistes, je retiens la couleur, la lumière, l'exploration de la perception, contre le sujet, contre le message, contre le sens même. Cela m'encourage à choisir le souvenir, le vécu, le fragmentaire, le sentiment, le cheminement souterrain de l'émotion contre les principes de la dramaturgie. Mais il n'y pas que cela, il y a aussi la question de la figuration. Nul formalisme chez les impressionnistes, ils explorent l'humain, la nature, le visage, les émotions les plus universelles et c'est là qu'ils trouvent la modernité. L'une des raisons qui m'attirent vers Bonnard, au point que par périodes – et spécifiquement celle où je faisais *Fin août* et *Les Destinées sentimentales* – sa figure m'a obsédé, tient à son rapport très particulier à la représentation, qui est essentielle et toujours légèrement détournée, décadrée. Comme s'il devait y avoir quelque chose d'aléatoire, d'accidentel, qui remettrait inlassablement en question le cadre. Qui l'annulerait, même, et qui dirait constamment au spectateur que ce qu'il voit n'est que le fragment d'une réalité plus vaste, qui déborde le tableau, lequel doit aussi être un tremplin pour son imagination. Ce que je veux dire par là, c'est qu'autant je crois dans le récit, la narration, dans la figuration en somme, autant je suis convaincu qu'ils doivent être habités par l'absence, par l'invisible, par le mystère, par une dimension qui doit m'échapper et par laquelle peut entrer l'imagination du spectateur. Par laquelle il peut être renvoyé à sa propre expérience, comme par le hors-champ que Bonnard met en scène dans le décadrement de ses tableaux.



*Cet horizon esthétique est une manière de dépasser deux tendances a priori antagonistes, d'une part, l'imaginaire et même le fantastique, de l'autre, un rapport à la réalité comme puissance d'intelligence et d'émotion.*

Cela me convient aussi parce que j'ai toujours été tiraillé entre mon goût pour la matière d'un cinéma d'évasion, y compris sa dimension onirique, et le dépouillement disons bazinien, pour ne pas dire janséniste, des débuts du cinéma moderne. Une autre de mes contradictions, sans doute. Mais, après tout, des cinéastes comme Pasolini, Visconti, Truffaut, Antonioni ou Fassbinder ont fait de celle-ci la matière même de leur cinéma et je crois bien que c'est dans leur sillage que je me suis toujours senti le plus à l'aise. Ce grand écart a le mérite de définir un vaste territoire et d'y permettre une liberté de mouvement qui est tout de même ce qu'il y a de plus précieux.

*Tu repenses à la réalisation de Fin août, début septembre comme à une période heureuse, un moment d'accomplissement ou d'équilibre ?*

C'est une période dont j'ai longtemps gardé la nostalgie. Le sentiment d'avoir découvert ma voie, d'avoir constitué une sorte de famille, techniciens, acteurs, producteurs, amis, chacun passant sans difficulté d'un côté à l'autre du miroir. De façon complètement indépendante de l'industrie, de l'économie du cinéma. Je me disais que j'étais parvenu à un lieu géométrique privilégié, où se sont



trouvés relativement peu de cinéastes français, où je tenais tous les fils à la fois. C'est là où Rohmer et Truffaut, mais l'un et l'autre producteurs, contrairement à moi, ont pu construire toute leur œuvre.

Cela impliquait aussi une forme de réconciliation avec le cinéma français, *Une nouvelle vie*, *L'Eau froide*, *Irma Vep* étaient trop singuliers pour y avoir leur place. *Fin août* s'inscrivait plus naturellement dans une tradition. Avec, aussi, un casting plus identifié, notamment François Cluzet qui, même s'il n'était alors pas la vedette qu'il est devenu, faisait partie des acteurs reconnus par le grand public.

Je me souviens d'un dîner vers la fin du tournage chez Mathieu et Jeanne qui vivaient alors ensemble, à Saint-Denis. Maggie était là, il y avait aussi Elli, Virginie Ledoyen, il y avait Arsinée Khanjian, déjà Mia Hansen-Løve. J'avais le sentiment de voir s'incarner ce que le cinéma peut produire de meilleur, des courts-circuits à la fois improbables et évidents. Et qui témoignaient de l'inscription dans le réel d'une géographie imaginaire, celle de mon cinéma.

Au fond, je me serais bien vu continuer, moi aussi rester là, prolonger ce qui s'était cristallisé avec *Fin août*. Le destin, le hasard, les opportunités en ont décidé autrement.

*Et, pendant ce temps-là, ta vie privée continue à se réorganiser.*

Oui. À cette même période, je trouve un appartement dans le Marais que je partagerai avec Maggie, nous le faisons rénover, et nous nous marions. Un nouveau quartier, une nouvelle géographie. En somme, je me resédentarise et *Fin août* reste le Polaroid de cette période.

*Tu parles d'harmonie et de sentiment d'unité, mais en termes de récit et de mise en scène, Fin août est très fragmenté.*

Dès l'origine, je le construis en chapitres, séparés par de longues ellipses. Ce sont autant de *conversations* qui ont à voir avec l'élucidation de ce qui s'est déroulé hors champ. Comment chacun prend en compte les glissements suscités dans le réel par l'hypothèse, puis la réalité, de la disparition d'Adrien. Et même au sein de ces chapitres, j'introduis des divisions par *moments*, matérialisées par des fondus au noir, afin de souligner explicitement cette fragmentation de l'écoulement du temps.

Au début, je voulais revenir aux 35 mm pour ce film, afin de marquer un retour à une pratique plus frontale du cinéma. Cela

faisait partie de ma démarche, c'est aussi pourquoi j'ai demandé à Denis Lenoir d'en être l'opérateur, on n'avait plus travaillé ensemble depuis *L'Eau froide* et il va de soi que ma collaboration avec Éric Gautier ne devait pas remettre en question notre amitié et la continuité de ce que nous avons entrepris. Les grandes difficultés du financement – le film ne se fait que parce que ses deux producteurs acceptent de partager un risque déraisonnable – nous contraignent à nous rabattre sur le Super 16, moins cher, et qui nous permet aussi de tourner plus vite, plus légèrement, de tenir le plan de travail restreint que nous impose notre budget de guérilla. Du coup, *Fin août*, au lieu de marquer une rupture, devient l'aboutissement de ma période pré-Dogma.

*Comment ces choix, plus ou moins contraints, se répercutent-ils sur le film du point de vue formel ?*

Cela a plusieurs conséquences, on privilégie les interprètes plutôt que l'image, tant mieux, mais surtout cela me permet de poursuivre ce que j'avais mis en place dans les trois films précédents, surtout avec Éric sur *Irma Vep*, plans-séquences, improvisation, écriture à l'épaule, longues focales. On colle aux acteurs et on leur donne toute la liberté de s'approprier les situations, le texte. Il n'y a pas d'improvisation dans *L'Eau froide*, sinon ma propre remise en jeu des plans et des séquences au jour le jour, il y en a beaucoup plus dans *Irma Vep*, dans *Fin août*, cela devient constitutif du film. Et la liberté que je donne aux acteurs, surtout à Mathieu et Jeanne, ainsi qu'à Nathalie Richard, de réinventer le film avec moi, est sans doute pour beaucoup dans le sentiment d'osmose dont je te parlais.

Je fais très peu de champs/contre-champs, ou bien alors quand j'en fais, je les tourne à deux caméras ; les plans-séquences à deux ou trois personnages permettent aux acteurs de toujours jouer ensemble, de s'emparer des situations, de réagir spontanément. D'ailleurs, quand Claudine Paquot aux Éditions des *Cahiers du cinéma* m'a proposé d'éditer le scénario, j'ai préféré retranscrire le résultat de ce travail sur le langage, qui détermine le film, et qui m'a semblé bien plus intéressant que le canevas initial, le scénario qui nous avait servi de tremplin...

*L'improvisation signifie que les acteurs inventent leurs dialogues en restant dans le déroulement du récit, ou celui-ci est-il susceptible d'évoluer ? Et dans quelle mesure l'improvisation te concerne-t-elle également ?*

Il faut en effet être clair, ce que j'entends par improvisation ne

met pas en jeu que les acteurs, j'y ai ma part, moi aussi, j'improvise. Dans le sens où je ne considère jamais le plan comme achevé ou stabilisé. Tant qu'on n'a pas fait la dernière prise, il peut être remis en jeu, questionné. Les interprètes font des suggestions, essayent des pistes, mais moi aussi je leur propose des alternatives, j'enlève une réplique, un déplacement, j'ajoute une phrase... D'ailleurs, quand j'en ai l'idée, je la donne aux acteurs à l'état brut, en articulant à peine, de façon à ce que l'idée prime la formulation et qu'ils se sentent libres de dire la même chose avec leur mots. L'essentiel étant le naturel : ce qu'il y a de beau dans ce qui s'invente là tient à ce que ce n'est pas reproductible. Une réaction, un réflexe, une phrase qui sort de l'inconscient pour être inscrite sur la pellicule ne sont jamais spontanés deux fois. Ils ont lieu et il faut savoir les enregistrer. C'est très difficile. Et tout le travail de la mise en scène tient à amener les comédiens jusqu'à ce point où ils sont libres et se sentent en confiance, où l'improvisation ne fait pas du tout improvisation mais reste cadrée par un rapport exigeant à la dramaturgie, dont je suis le garant : il n'y a rien de pire au cinéma que la mauvaise improvisation, et la complaisance un peu niaise qu'elle peut susciter.

### *Où se joue la différence ?*

Il y a quelque chose dont on parle peu et qui est pourtant central dans le rapport aux comédiens, c'est cette confiance mutuelle. Elle ne va pas de soi. Un rôle se construit à la fois sur le tournage et au montage : je veux dire qu'il est déterminé par le choix de la prise, le choix de l'axe, la durée, etc., par tous les arbitrages qui se font dans l'intimité de la salle de montage. D'une certaine façon, l'acteur livre une matière brute, ce sont l'auteur et son principal interlocuteur, le monteur du film, qui la sculptent. Ce qui signifie qu'il y a fatalement une part de subjectivité. Ce n'est pas forcément la prise la plus évidente, apparemment la plus réussie, qui sera choisie, mais plutôt celle qui s'imposera comme la pièce manquante du puzzle. Or, en vérité, rien ne s'impose. Un autre cinéaste et un autre monteur pourraient très bien voir cette vérité ailleurs, autrement. Ils pourraient aussi bien se tromper. Quand un acteur prend un risque, s'aventure sur un terrain incertain où il peut réussir comme il peut échouer, il le fait parce qu'il a confiance dans le cinéaste, et qu'il se fie à l'instinct de celui-ci, à son goût, ou plus simplement à leurs affinités, pour choisir la prise la plus juste. Je dis « juste » comme on dit « jouer juste », c'est également une question d'oreille. À l'inverse, s'il n'est pas en confiance, il ne prendra pas de risques et demeurera dans une zone plus sûre, afin de ne pas s'exposer à découvrir dans le montage définitif une prise ratée – ce qui arrive

plus souvent qu'on ne le croit, mais le malentendu était sans doute là depuis l'origine.

Fin août, début septembre *est également original sur le plan des couleurs.*

Oui, original, en effet. Bon, il y a aussi des raisons contingentes à cela. D'abord, le choix un peu forcé du Super 16 qui impose une matière qui n'est pas celle que j'imaginais pour le film, où les paysages, la nature ont une importance. Je parlais d'impressionnisme plus haut, le film dès sa conception avait cette nature picturale, lumineuse. En partant d'un négatif plus petit, avec donc moins d'informations, cette texture n'est pas évidente à trouver. À cette époque, Denis Lenoir s'est déjà exilé à Los Angeles, ce dont il avait toujours eu envie, il a saisi l'occasion de passer à l'acte et d'y refaire sa vie. Il y trouve une paix, une réconciliation. Il se remarie. Bref, il ne peut pas rester à Paris le temps d'étalonner<sup>1</sup> le film, processus relativement long puisqu'il faut suivre l'image depuis le négatif initial jusqu'à l'interpositif et enfin l'internégatif 35 mm.

Résultat, je me retrouve en tête à tête avec l'étalonneur. Et je l'entraîne dans des directions pas franchement orthodoxes. Là où les opérateurs ont dans leur ADN d'aller vers une image contrastée, avec des contours dessinés, des noirs bien nets, moi, je vois les choses d'un autre œil. Je reprends cette idée des peintres que le noir n'existe pas dans la nature, et je cherche la clarté, la lumière avant toute chose, y compris quand l'image n'est pas exactement exposée pour cela.

Il faut préciser que derrière cela il y a une frustration, celle des dernières séquences d'*Une nouvelle vie* qui se déroulaient à Noirmoutier. Le temps était incertain, dans ces cas-là, quand on est en extérieur, on est devant un choix binaire : doit-on attendre les nuages ou le soleil, choisir pour la scène une ambiance couverte ou alors dégagée ? Ce n'est pas qu'un choix esthétique, c'est aussi un choix de production : si le soleil est rare, il vaut mieux choisir les nuages, autrement on s'expose à ne pas pouvoir achever la scène et déborder du plan de travail. Denis avait fait le choix des nuages – et m'avait un peu pris de court. Ce n'était pas comme ça que j'avais imaginé la séquence, mais plutôt dans la transparence d'un bord de mer ensoleillé. Je me souviens de la souffrance d'attendre que les nuages viennent pour tourner dans la grisaille – et raccorder avec ce qu'on avait déjà filmé. En conséquence, cette scène finale, de réconciliation, et qui aurait dû être heureuse, devient lugubre, ajoutant à la tonalité sombre du film. Ce n'était pas forcément une

mauvaise option mais je regrettais le soleil et la note de sensualité qu'il aurait apportée. *L'Eau froide* était un film hivernal, *Irma Vep* un film urbain, je restais sur un désir inassouvi.

Dans mes premiers films, je cherchais le noir, ils avaient cette tonalité de romantisme sombre, la ville, le rock, la nuit ; avec Denis, on allait toujours vers le monochrome, vers la désaturation des couleurs, vers des ambiances denses et souvent extrêmes. Maintenant, j'ai envie d'autre chose. J'ai envie de clarté, envie d'une image transparente, envie de tout voir, j'ai besoin de lumière. C'est avec cette obsession que j'ai étalonné *Fin août*, même si le négatif dont je disposais ne correspondait pas à mon approche. C'est pourquoi j'ai fatalement brutalisé la matière, la tirant assez loin dans des directions imprévues. Je pensais toujours à Pierre Bonnard, la vibration des couleurs, la tonalité pastel de l'image et le décrochage des noirs ne me dérangaient en rien, au contraire. Évidemment, je ne me rendais pas tout à fait compte de ce que je faisais. Au bout du processus, j'ai compris que j'étais allé sensiblement plus loin que ce que je croyais...

*Finally, tu aimes les couleurs du film ou tu as le sentiment de t'être fourvoyé ?*

Non, j'aime les couleurs du film, j'aime sa matière, mais c'est comme quand je revois *Désordre*, je me rends compte avec le recul que ce qui me semblait évident, ce qui me semblait aller de soi, relevait en vérité de choix assez radicaux, et qui impliquaient de brutaliser la matière. Je n'en étais pas vraiment conscient, et tant mieux.

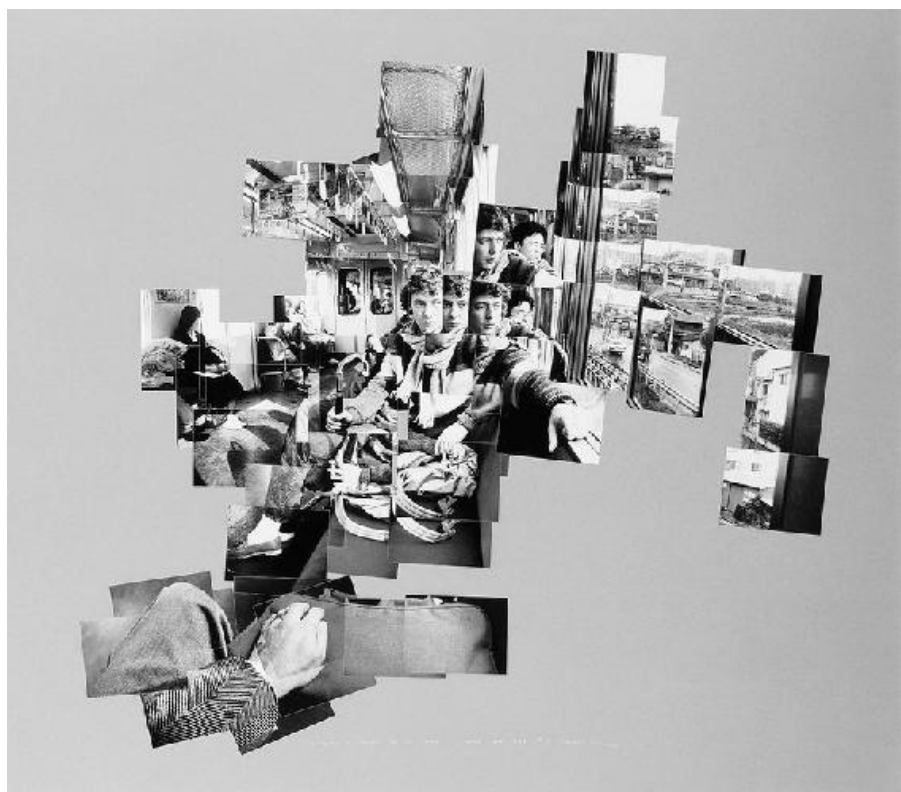
*Tu as éliminé les noirs dans les plans, mais tu en as fait grand usage entre les plans, avec les fondus qui scandent le film, et qui permettent non seulement des ellipses, mais une multiplicité de points de vue.*

Cette diffraction du réel tient à l'idée d'observer une seule situation, celle de la disparition d'Adrien, jamais depuis le centre, mais en changeant constamment d'angle. On regarde la même chose, selon un éclairage chaque fois différent.

Il faut que je dise deux mots de l'importance qu'ont eu pour moi les écrits théoriques de David Hockney, que je tiens pour le plus grand peintre vivant. On l'a déjà évoqué en passant, mais je voudrais revenir sur son travail. Il ne s'intéresse pas du tout au cinéma – y compris pour des raisons œdipiennes, son père était projectionniste –, il n'en reste pas moins le seul théoricien (dans le sens du rapport à la pratique et non à l'enseignement universitaire)

en prise avec l'évolution moderne des images et des technologies. Et, de ce fait, son travail sur le réel, et sa perception, sa réflexion sur la nature des optiques qui le déterminent et la façon dont elles distordent notre conscience du monde rejaillissent évidemment et d'une manière aussi troublante que stimulante sur le cinéma et la pensée de celui-ci.

Ça remonte à son travail sur les Polaroids dans les années 1970, il construit un paysage en le photographiant par fragments et en assemblant ensuite ces images : il parvient ainsi à une représentation de la réalité, de l'espace, délivrée de la perspective monoculaire héritée de la *camera obscura* de la Renaissance. Dans la mesure où il y a autant de points de fuite que de Polaroids. Je trouve que c'est, dans les arts plastiques, l'une des plus puissantes remises en cause de l'univers hystériquement visuel dans lequel nous vivons et que nous confondons avec une restitution objective du réel. Elle est tout sauf objective.



Hockney va chercher ses repères dans le cubisme qui lui aussi représentait le monde en juxtaposant plusieurs axes. Ça donne

d'ailleurs lieu à une étrange période néocubiste, pas le sommet de son art – ce qui rappelle qu'on a beau théoriser, la seule vérité est celle de l'œuvre. Curieusement, il ne prolonge pas sa réflexion en examinant la syntaxe cinématographique qui répond pourtant de façon simple et littérale à ses préoccupations. En effet, l'image-mouvement, pour reprendre le terme de Deleuze, est-elle autre chose que cette remise en question photogramme par photogramme de la perspective monoculaire ? La caméra qui se déplace, et dont l'optique explore l'espace, le révèle, induit un déplacement tout aussi constant du point de fuite. C'est pourquoi il faudrait pouvoir penser – dans le sens où personne (au-delà de Deleuze) ne le fait – l'opposition fondamentale, métaphysique entre la syntaxe d'un cinéma classique en plans fixes, et celle d'un cinéma moderne construit sur le mouvement, qu'il soit travelling (sur machinerie, donc) ou bien en caméra portée.

*Ce n'est pas du tout la ligne de démarcation que fait Deleuze. Ton opposition est très intéressante, mais on ne peut pas parler d'un cinéma classique qui serait par définition en plans fixes, il ne l'est plus depuis Promio, ou en tout cas Griffith, il y a autant de mouvements de caméra dans le cinéma classique que dans le cinéma moderne, et autant de plans fixes dans le cinéma moderne (Bresson, Tarkovski, Hou Hsiao-hsien...) que dans le cinéma classique, sinon plus. En revanche, le rapport à la ligne de fuite change, en effet, c'est très différent. Il est contre-productif d'assimiler la question de la construction d'un regard stable (« classique ») à l'immobilité de la caméra.*

Tu as raison. Pardon. Je simplifie, en particulier Deleuze. Mais dès lors qu'on aborde ces questions, il est difficile de ne pas l'évoquer, il est le seul moderne à avoir pensé cette dimension du cinéma. Je ne dis pas du tout que la syntaxe classique est déterminée par le plan fixe – encore que –, mais plutôt qu'elle construit, comme tu le dis, un regard stable. Il faudrait pouvoir être plus précis. D'abord, à tort ou à raison, j'établis une distinction entre le cinéma muet – le cinéma des origines – et le cinéma classique qui dure, à mon sens, de l'invention du parlant jusqu'à la fin de l'âge des studios, au tournant des années 1960. Autant la syntaxe du muet est libre – et moderne – autant celle que détermine le parlant est figée : plan serré, plan large, plan américain, champ/contre-champ, plongée/contre-plongée, et même travelling. Les caméras insonorisées sont lourdes, peu maniables, la parole renvoie le cinéma à l'influence du théâtre. On se préoccupe de continuité, de repères spatiaux, de ne pas perturber la cohérence des volumes, des circulations, etc. C'est l'âge d'or du *raccord*. Ce que tu résumes justement par *regard stable*. Mais c'est une stabilité déterminée par

la simplification de notre rapport au réel, par sa rationalisation qui renvoie à la fois à l'espace théâtral et aux lois de la perspective. Et cela au détriment d'un cinéma qui interrogerait non pas tant la géométrie du réel que la subjectivité de la perception – le regard est construit sur la mobilité de l'œil, la capacité de notre cerveau à sélectionner parmi les informations qu'il reçoit, et le traitement de celles-ci par notre imagination. Nous vivons dans un monde infiniment plus abstrait que celui de la géométrie euclidienne.

La modernité renvoie à une liberté du traitement de l'espace qui est déjà celle du muet. Elle remet aussi en cause le dogme de l'invisibilité du montage pour revenir aux techniques de collage à la Eisenstein, ou à la Vertov. Elle oppose la singularité de la perception aux conventions d'une syntaxe réductrice.

Ce sont deux visions du monde, je ne sais pas si elles s'opposent, mais elles affirment des choses clairement distinctes. Il se joue là quelque chose d'essentiel de la même manière que Frank Gehry, pour reprendre cet exemple, sort l'architecture du rapport à la géométrie euclidienne.

*Ce geste visible, affirmé, a trouvé une traduction explicite avec les coupes de Godard au milieu des plans, ces jump-cuts devenus ensuite trop fameux, imités et caricaturés. Mais la question de fond ne dépasse-t-elle pas tel ou tel procédé de prise de vue ou de montage pour concerner la mise en scène de cinéma dans son ensemble ?*

Si jamais on ne se satisfait pas de cette lecture, si l'on considère qu'après tout chaque photogramme isolé reste défini par la perspective monoculaire – ce qui serait injuste : on ne voit jamais le photogramme isolé, en effet l'objet même du plan en mouvement est le déplacement, y compris musical, du point de fuite –, on pourrait ajouter que le cinéma peut prétendre d'autres façons encore à la remise en question moderne de l'espace classique. Et cela dans la construction même de ce qu'est une scène de cinéma. Une séquence est l'assemblage de plusieurs plans, fixes ou en mouvement, ou encore une combinaison des uns et des autres, de focales variables et de durées inégales, opérant, chacun d'entre eux, une déformation de l'espace définie par la spécificité de l'optique utilisée – une optique courte (on voit le sol et le plafond) déforme notre perception du monde, nos yeux ne voient pas comme ça, une optique longue (par laquelle on resserre sur un fragment de l'image, en général un visage, sur lequel on fait le point tandis que l'arrière-plan devient flou) le déforme aussi mais d'une manière toute différente.



On peut donc dire que la séquence, construite d'éléments disparates, est déterminée par la déformation de l'espace tridimensionnel, l'espace réel, et son esthétique par la nature, toujours singulière, de cette réinvention. On peut donc dire que du point de vue de la scène aussi bien, le cinéma observe le monde selon des règles qui le libèrent de la perspective monoculaire. Et le montage en est l'outil.

*Les multiples déplacements et distorsions du regard n'excluent pas une forme de continuité, la sensation de l'unité du monde sensible.*

Il est facile d'aller plus loin, et cette fois les principes de l'art chinois peuvent nous guider. C'est la lecture de François Cheng et la découverte de la peinture chinoise au musée national de Taipei qui m'ont ouvert cette porte. Je me souviens en effet de ma première visite, en compagnie de mon ami Chen Kuo-fu, on regardait un rouleau, dont on ne voyait qu'une partie puisqu'il n'était pas entièrement déployé. Il représentait quelque chose comme la vie au palais d'Été, sans doute sous les Ming. Il la montrait en juxtaposant une multiplicité d'instantanés, sans chronologie, le temps est arrêté et toutes les scènes ont lieu simultanément. On déroule le rouleau, on regarde une seule chose d'une multitude de points de vue, mais le temps ne bouge pas. On pourrait dire : il n'y a pas de dramaturgie dans le sens occidental du terme, il n'y a pas de récit qui irait d'un point A à un point B et ainsi de suite. On reste dans A, A', A'', etc.

C'est le cœur de l'esthétique chinoise, l'une de ses clés : la simultanéité des actions. Le temps ne détermine pas la représentation du monde, c'est plutôt la simultanéité kaléidoscopique. Cela vaut bien sûr pour le cinéma chinois – et c'est souvent pourquoi il est mal compris en Occident, tant les réflexes de lecture dus aux cadres narratifs auxquels nous sommes éduqués, inconsciemment, sont prégnants. Le rouleau Ming en question n'est pas si loin, théoriquement, des Polaroids assemblés par David Hockney qui eux aussi saisissent le monde par la diffraction d'un présent immobile. La possibilité d'une addition de points de vue partiels qui composent quelque chose de plus grand que la somme de ses parties. Mais, à partir du moment où l'on parle narration, cette problématique est projetée dans le domaine de la dramaturgie où elle se révèle non moins stimulante.



Pourquoi, en effet, ne pas interroger selon les mêmes modalités le récit classique, ainsi que le fait depuis fort longtemps la littérature ? Pourquoi ne pas chercher dans la fragmentation du présent une alternative aux conventions du récit cinématographique et aux étroites limites de l'idéologie de la scénarisation qui paralysent toute réflexion formelle du cinéma sur lui-même ? D'une certaine façon, les fondus au noir qui séparent les fragments de *Fin août, début septembre* soulignent cette construction en rouleau, cette juxtaposition d'instantanés. Le questionnement par David Hockney de la perspective monoculaire résonne sur tout le champ du cinéma, aussi bien son approche plastique que narrative, et se révèle extraordinairement fertile.

*Ton admiration pour Hockney est fondée, mais tu sembles en faire l'unique porteur d'un questionnement bien plus vaste. Je suis d'accord avec les idées – ce sont en grande partie celles que je développe dans le texte d'ouverture du livre sur Hou Hsiao-hsien, mais il faudrait aller*

*beaucoup loin, on ne peut pas faire de Fin août le surgissement ex nihilo d'une mise en crise de la perspective monoculaire dans le cinéma.*

Évidemment, et ce n'est pas du tout ce que je veux dire. J'essaye plutôt de comprendre dans quelle histoire je me place, et selon quelles modalités. Je sais bien qu'au début du <sup>xx</sup>e siècle, les avant-gardes ont mis en crise, dans tous les domaines, y compris le cinéma, les cadres de la représentation. Cela a ouvert la voie à des pratiques abstraites, extrêmes, qui interrogent la nature même de l'art. Tu vois bien que ce qui est en jeu n'est pas cela. C'est un débat sur lequel nous sommes déjà revenus plus d'une fois et qui concerne notre ici et maintenant : qu'y a-t-il après la modernité ? Tu sais combien l'idée de postmodernité me semble douteuse ou, au minimum, peu productive. Je crois profondément à un retour critique à la figuration. Une figuration qui serait habitée, hantée, par l'omniprésence de sa critique radicale – qui est devenue le nouvel académisme (le « dadaïsme d'État » dont parlait Debord) – et donc de son intime fragilité. C'est pourtant à mon sens la seule façon de rouvrir les yeux sur le monde. Une figuration qui serait pleinement consciente des nouveaux outils de la représentation et des flux qui transforment nos sociétés.

Je dis juste que la pensée de ce moment contemporain de la figuration, ce n'est pas dans la théorie de cinéma que je risque de la trouver, et encore moins dans le discours des arts plastiques. J'ai besoin, un peu naïvement, si tu préfères, de repartir de zéro, et c'est chez Hockney que je trouve la pensée de cette *tabula rasa* de la pratique de l'art au présent.

*Pour revenir à Fin août, le film est aussi marqué par l'apparition d'une très jeune fille blonde qui s'appelle Mia Hansen-Løve et qui interprète le personnage très émouvant, très important pour le récit, qui se nomme Véra.*

Véra est un personnage essentiel du film. Elle est au cœur de la vie d'Adrien. Mais, comme elle est mineure, il doit le dissimuler. Déjà à cette époque, on subissait cette vague de puritanisme où l'on assimile à la pédophilie l'amour des jeunes filles – ou garçons – n'ayant pas atteint la majorité légale. C'est un lecteur de Gabriel Matzneff qui parle, et même de Tony Duvert. Deux grands écrivains, dont la notoriété a toujours été obscurcie par la liberté avec laquelle ils ont rendu compte de leurs pratiques sexuelles ; on a fait d'eux les boucs émissaires du retour à l'ordre moral après la permissivité sans doute critiquable des années 1970 mais qui m'a marqué, moi aussi, même si mes pratiques ont toujours été plus orthodoxes.

Bref, Adrien, après son divorce, trouve en Véra l'incarnation de la pureté, et peut-être de l'innocence aussi, qu'il recherche dans son art. Cette grâce, il la trouve en elle comme il la trouve dans l'aquarelle de Joseph Beuys. Véra le libère du poids du temps, du poids de l'âge. Elle le libère du cercle infernal du couple et de ses névroses, elle ne lui demande rien et lui donne le plus précieux, la lumière. À la fin du film, il y a un moment qui n'a attiré l'attention de personne mais qui est pour moi très important. Jenny et Jérémie, les amis d'Adrien qui se sont occupés de ses archives après sa mort, prennent le thé chez son éditeur, Vladimir. Parmi les documents posthumes qu'ils jugent publiables, le plus intéressant leur semble être le journal de sa relation avec Véra ; Vladimir l'écarte d'un revers de la main : elle est mineure, trop d'ennuis en perspective. Sans doute était-ce la seule chance pour ce texte de voir le jour. Les amis d'Adrien ont fait leur devoir, ils ont la conscience tranquille ; son éditeur se concentrera sur la réédition de ses textes les plus connus, lui aussi fait ce qu'il a à faire. Et ce qu'Adrien a peut-être écrit de plus beau disparaîtra à tout jamais, comme le dessin de Joseph Beuys soustrait par Véra à la malédiction de sa valeur marchande. C'est peut-être là le point aveugle de toute pensée de l'art, ce qui se perd est-il véritablement perdu ? Le plus précieux ne serait-il pas ce qui ne peut être partagé, ce qui se dilue dans l'existence, ce qui relève du dialogue intime de l'artiste avec le temps ?

*Comment as-tu trouvé l'interprète de Véra, qui est à la fois une jeune femme très réelle, et une idée, sinon un idéal ?*

Comme tu l'imagines, ce n'était pas simple de trouver la jeune fille qui incarnerait Véra. Je voulais quelqu'un qui n'ait pas l'expérience du cinéma. On a donc fait du casting sauvage, sorties de lycées, de concerts, etc. Mia était au cours de théâtre du lycée Henri-IV. Antoinette Boulat, avec qui je travaillais pour la première fois et qui a fait depuis le casting de tous mes films, avait filmé non pas un bout d'essai, je n'aime pas ça, mais un entretien avec elle. Après, on est allés jusqu'au terme du processus, on a fait une ou deux séances d'essais, mais il y avait une évidence, Mia avait un éclat, un rayonnement, elle incarnait la grâce que je cherchais. Et, au-delà de cela, elle avait un désir pas seulement de jouer mais d'aller vers le cinéma – elle ne savait pas encore comment – d'une sincérité, d'une intensité, dont je n'avais jamais rencontré l'équivalent. Je crois que c'était impossible de résister à ça.

Alors, évidemment, vu l'importance que Mia a pris dans ma vie, par la suite – notre relation date d'après *Les Destinées sentimentales*,

dans lequel elle avait aussi un rôle –, cela pose des questions troublantes quant à la circulation entre la vie et le cinéma, entre le souvenir et l'anticipation, entre l'art et son incarnation.



*Mia Hansen-Løve à 17 ans*

*Après L'Enfant de l'hiver, avant L'Heure d'été et Après Mai, Fin août, début septembre est un de tes nombreux titres évoquant les saisons ou le calendrier...*

Oui. Bof. Cela a souvent été une solution de repli. Pour moi, le film s'appelait *Les Regrets*, comme le recueil de Du Bellay. D'ailleurs, on voit le livre dans le film. Mais, dès le départ, Philippe Carcassonne y était opposé, il trouvait que ce n'était pas assez positif. Il m'a un peu fait la guerre pour que je change. Tout le monde était d'accord avec lui, j'ai dû lâcher du lest. Et adopter un titre très abstrait, mais dépourvu de connotations négatives... Pourtant, bien plus tard, Cédric Kahn a fait un film intitulé *Les Regrets* qui a très bien marché. *L'Heure d'été* aussi avait à l'origine un autre titre, *Souvenir du Valois*, à cause de Nerval, c'est le titre d'un des chapitres de *Sylvie*. Marin Karmitz n'aimait pas du tout. Mais, ça, je ne regrette pas, ça donnait une tonalité trop papier jauni, vieilles malles et toiles d'araignées. Mais, c'est vrai, je n'ai pas eu de chance avec les titres à référence littéraire. Tant mieux, sans doute...

*Quel souvenir gardes-tu de l'accueil du film ?*

D'abord, je suis devenu une autre personne. Et j'ai peut-être un

rapport différent à cette question qu'à d'autres périodes. De façon factuelle, j'en conserve un bon souvenir. Pan-Européenne, la société de Philippe Godeau qui avait distribué *Paris s'éveille* et *L'Eau froide*, a été rachetée par une sorte de minimajor européenne, Polygram, initialement destinée à produire des « contenus » pour sa société-mère, Philips, comme nous l'avons déjà évoqué. Ils ont des moyens, ils croient au film, ils travaillent sérieusement et investissent dans une campagne d'affichage conséquente, nécessaire pour poser le film. Dans l'ensemble, la presse est bonne, voire très bonne, et en règle générale le film plaît. Du point de vue commercial, il marche, on fera un peu plus de 200 000 entrées, ce qui correspond à la jauge de mes films les mieux reçus, *Désordre* et *Paris s'éveille*. Huit ans ont passé depuis ce dernier film, j'avais besoin d'un succès, serait-il modeste. *Fin août* me redonne une certaine crédibilité.

*Néanmoins, le film n'est pas montré à Cannes. Est-ce que ça a des conséquences pour sa carrière internationale ?*

Le film, tourné au printemps, n'est pas prêt pour être proposé au festival de Cannes, on le montre donc au sélectionneur français du festival de Venise, dans des conditions certes rudes, sur l'écran de l'AVID<sup>2</sup>, sans montage son, etc. Hélas, il s'endort pendant le visionnage. Évidemment, cela ne me fait pas plaisir. Heureusement, nous allons au festival de San Sebastian et je me souviens encore de l'appel de Richard Peña, le directeur du festival de New York, pour m'annoncer qu'il avait lui aussi sélectionné le film. À San Sebastian, ça se passe très bien. La presse espagnole est excellente. Jeanne Balibar reçoit la Concha de Oro de la meilleure interprétation féminine ; Julian Schnabel est président du jury, comme il n'y a pas de hasard, il se trouve que j'avais beaucoup aimé son film *Basquiat* qui avait pourtant été accueilli avec scepticisme. *Fin août* a aussi beaucoup plu aux États-Unis et en Angleterre et s'est en règle générale très bien vendu dans le monde.

C'est sur cette série, *L'Eau froide*, *Irma Vep*, *Fin août*, trois films tournés consécutivement en Super 16, entre 1994 et 1998, que s'est véritablement construite ma notoriété internationale, les films suivants seront plus polarisants, et susciteront des réactions plus partagées, voire polémiques. Ceux-ci produisent plutôt un consensus.

Mais je n'en profite pas vraiment, je n'ai pas le temps de voyager et je ne peux même pas accompagner Jeanne à San Sebastian pour recevoir son prix. C'est que depuis l'automne 1998 je suis mobilisé par la préparation des *Destinées sentimentales* qui a repris. Autant que je me souviens, il n'y a pas eu de pause entre les finitions de

l'un et le début de l'autre. Et, comme tu peux l'imaginer, c'est un très gros chantier qui m'attend, tournage en Charente, dans le Limousin, en Suisse, en Belgique, dans le nord de la France et à Paris. Je passe mon temps sur la route à courir d'une région à une autre pour les repérages.

*Nous allons revenir sur la manière dont Les Destinées sont ainsi ressorties du néant. Mais ne faut-il pas prendre acte qu'avec Fin août s'achève un cycle et que tu en ressors transformé ?*

Oui. C'est difficile de bien parler de cela. Mais quelque chose de fondamental a changé, et de façon presque volontariste. Quand je fais mes premiers films, je suis encore marqué par le romantisme noir de la culture radicale. Je me tiens à distance des médias, j'aborde la sortie des films avec méfiance, je suis réticent à me faire photographier, je ne veux pas *jouer le jeu* et je tiens à le faire savoir.

Au sortir de cette période, j'y vois de la pose, quelque chose de faux, et je deviens phobique de toute forme d'attitude fabriquée. Je ne veux pas construire un personnage. Je veux être modeste et disponible. Je persiste à penser la même chose des médias et du *spectacle*, mais je ne veux plus exhiber cette position ni retirer quelque bénéfice que ce soit d'une posture de radicalité dont je vois bien qu'elle envahit le monde, ne faisant qu'ajouter une couche de factice au factice. L'impressionnisme n'est pas très à la mode, ça tombe mal, c'est pourtant dans sa transparence que je veux me tenir.

En somme, je ne veux être rien d'autre que ce que je suis. Je veux pouvoir parler simplement et directement de ce que je fais, de comment et pourquoi je le fais. Je veux préserver un rapport simple et clair au discours, et aux apparences.

1. L'étalonnage est la phase où pouvaient être retravaillés les dominantes de couleurs, les contrastes, les intensités lumineuses de la pellicule. Avec le numérique, il est devenu possible d'intervenir de manière encore plus précise et différenciée dans les images.

2. Système de montage numérique. Il s'agit donc d'un écran d'ordinateur.

---

Come-back des *Destinées sentimentales*.  
 Les défis d'un cinéma en costumes.  
 Filmer un bal. La région Charente  
 contre-attaque. Chardonne collabo.  
 L'artisanat contre l'aliénation.  
 Frictions avec Bruno Pesery. Charles  
 Berling et Emmanuelle Béart. Genèse  
 d'*In the Mood for Love*. Montage  
 des *Destinées* : un film de trois  
 heures... Mésaventure avec Antoine  
 Duhamel. Le numérique transforme  
 le son avant de transformer l'image.  
 Reconnaissance cannoise,  
 fin du xx<sup>e</sup> siècle, incertitude.

---

*Donc Les Destinées sentimentales refont surface. Cette relance a-t-elle un lien avec le bon accueil de Fin août ?*

Non. Autant que je me souviennne cela date de fin 1997, début 1998. Je suis dans le sud de l'Inde, à Trivandrum, avec Maggie, et je reçois un appel de Bruno Pesery qui me dit qu'il a réuni le financement des *Destinées* et qu'il peut, si je suis toujours partant, en engager la production. Je lui dis que j'ai un autre projet en cours, en l'occurrence *Fin août*, que j'ai besoin d'y réfléchir. C'est une décision difficile à prendre.

*Qu'est-ce qui a changé et qui rend possible un projet qui ne l'était pas dix-huit mois plus tôt ?*

Bruno Pesery a acquis l'engagement de deux partenaires très



solides. D'abord, celui d'une chaîne hertzienne, qui se trouve être TF1. Pur pragmatisme commercial de leur part. Bruno produisait *Belle Maman* de Gabriel Aghion, avec Catherine Deneuve, dans la foulée du grand succès de *Pédale douce*, toutes les chaînes se battaient pour l'avoir. Il leur a proposé un contrat global pour les deux films. Les chaînes de service public, fidèles à leur nullité, voulaient *Belle Maman* mais pas *Les Destinées*. TF1 n'a pas eu de scrupule à prendre *Les Destinées* dans le package, même si le film ne l'intéressait pas.

Bien sûr, cela tenait au casting. Nous en étions restés au dernier épisode de la première préparation, quand Daniel Auteuil m'avait dit qu'il ne pouvait pas imaginer de tourner à nouveau avec Emmanuelle Béart dont il s'était récemment séparé. Celle-ci était restée fidèle au projet, ainsi qu'Isabelle Huppert, qui depuis le départ devait interpréter Nathalie, la première épouse de Jean Barnery. Il restait que je devais remplacer Daniel. Vu le budget du film, qui à mon échelle était stratosphérique, il fallait un acteur très connu et le choix était terriblement restreint. Peut-être quatre ou cinq noms. Je dois dire que je n'étais pas à l'aise avec cette méthode. Certains étaient inenvisageables, j'ai fait des essais filmés avec les autres, c'est Bruno qui m'avait suggéré de procéder ainsi, pour me familiariser et pour que je puisse prendre une décision en étant allé au bout de la démarche, sans arrière-pensée.

C'est comme ça que je rencontre Charles Berling, on ne se connaissait pas et je l'avais très peu vu – je l'avais beaucoup aimé au théâtre dans une adaptation par Jean-Louis Martinelli de *La Maman et la Putain* où il se substituait à Jean-Pierre Léaud. Il avait fait *Ridicule*, *L'Ennui*, *Nettoyage à sec*, il avait une vraie cote. On s'entend tout de suite. Il a une intelligence immédiate du rôle et une souplesse, une capacité de transformation peu courante chez les acteurs français et qui lui permet de se glisser dans toutes les facettes du personnage, de l'incarner à tous les âges. Il lui donne la sensibilité et l'élégance du lignage des Barnery, mais aussi une profondeur, une intériorité, une souffrance qui sont celles du parcours spirituel qui sous-tend le récit. Bruno avait raison, cette rencontre est un déclic déterminant, grâce à lui le projet trouve sa cohérence et devient – pour moi – envisageable.

*Et quel est le second partenaire, en plus de TF1 ?*

Jérôme Seydoux<sup>1</sup>. Bruno s'est rapproché de Pathé, c'est AMLF qui distribuera le film (ainsi que *Belle Maman*). Je pense qu'il y a un autre facteur, c'est combien le roman de Chardonne est un repère identitaire pour la bourgeoisie protestante.

... dont la famille Seydoux figure parmi les représentants les plus notoires. Tu en as parlé avec Jérôme Seydoux ?

Bien sûr que non. Je ne l'ai rencontré que bien plus tard, quand le film était achevé. Mais je vois bien que Bruno Pesery, lui-même protestant, joue aussi sur cette fibre.

*Tu vis cette nouvelle possibilité comme une aubaine ?*

Dans l'instant, ce n'est pas si clair. Je vois ce que je perds, je vois aussi ce que je peux y trouver. J'ai du mal à faire la part des choses.

Avec *Fin août*, j'ai le sentiment de m'être trouvé. J'envisage très bien de continuer sur cette voie, prolonger un mode de vie et de travail qui me convient. L'essentiel, c'est ce sentiment de tenir un fil : je sais que si je le lâche, je ne le retrouverai pas de si tôt. Ça a à voir avec l'écriture, bien sûr. C'est une discipline et même une hygiène. Je pense toujours à cette idée de Truffaut que je déforme sans doute : le cinéma me donne le meilleur emploi du temps possible, d'abord le repli sur soi de l'écriture, puis le tournage en tant qu'ouverture sur le monde. J'ai écrit *Fin août* courant 1997. Si je tourne *Les Destinées*, je n'aurai plus le temps d'écrire avant l'été 2000. Trois ans. C'est très long. J'aurai changé, je serai une autre personne avec sans doute d'autres préoccupations, tout sera à reconstruire.

Je redoutais que ce moment de réconciliation ne soit que passager. Je redoutais de choisir le risque et le déséquilibre quand je venais à peine de trouver une stabilité. Et le pire, c'est que j'avais raison. Sur le coup ce n'était qu'une intuition, et je n'évaluais pas combien le choix d'une pareille aventure allait tout bousculer et me précipiter pour longtemps dans le chaos, selon des modalités que je ne pouvais pas encore percevoir.

*Cela concerne aussi ta vie privée.*

Oui, la vie conjugale avec Maggie. Dans un appartement où l'on vient d'emménager. J'ai laissé derrière moi tout le bric-à-brac du passé, je me sens léger. Notre circulation entre Hongkong et Paris, une certaine façon de s'inscrire naturellement dans le territoire du cinéma indépendant international. Je sais bien que si je fais *Les Destinées*, je me place sur un autre terrain, plus incertain. Pourquoi revenir en arrière en reprenant un projet inévitablement très lourd, et qui appartient à une période antérieure de ma vie ? D'autant qu'il ne sera plus question d'aller en Asie pendant longtemps, alors que Maggie continuera forcément à y aller. Finalement, j'ai pris la

décision de faire le film, mais en étant lucide quant aux dommages collatéraux.

*Qu'est-ce qui, en face de ces arguments, te décide à te lancer tout de même dans l'entreprise ?*

Je n'ai fait que des films à petit budget, voire à tout petit budget, pour ce qui est des trois derniers, j'ai le sentiment d'être limité dans ce que je peux faire, il y a toute une dimension du cinéma qui m'est interdite, que je ne peux pas explorer faute de moyens. L'espace que m'ouvre *Les Destinées* est immense, décors, costumes, reconstitution d'époque, souffle romanesque, il s'agit de l'écoulement du temps, de l'exploration du couple à l'échelle d'une vie, un récit qui se déploie aussi géographiquement. Il y a là quelque chose qui me renvoie à la source même de ce qui, enfant, m'a attiré vers le cinéma. Ce qui plus tard s'est cristallisé avec mon admiration pour Visconti – j'avais écrit sur lui lors de la restauration de son *Ludwig*, en 1984, et je le considère toujours comme l'un des plus grands.

Il y a une conjonction très rare – Bruno Pesery m'apporte sur un plateau la possibilité de faire tout ce que je n'ai jamais fait, de partir à l'aventure sur un territoire neuf où je serai contraint de me confronter à mes ambitions, mes désirs, sachant qu'il n'y a rien de plus périlleux.

Combien de fois cette opportunité se présente-t-elle dans une vie de cinéaste ? Si ce n'est pas maintenant, c'est jamais. Par ailleurs, je suis incapable de choisir l'équilibre contre le déséquilibre, le confort contre le danger, ça a toujours été l'inverse, et l'inconnu m'a toujours attiré comme un gouffre, je suis convaincu que c'est seulement dans l'exploration de celui-ci qu'on peut trouver l'art.

J'ai toujours laissé des choses derrière moi, en général moins précieuses que celles auxquelles je renonce en faisant *Les Destinées*, mais j'accède aussi à une forme de démesure, qui va fatalement faire exploser les cloisons de mon cinéma. Je brasse l'histoire de mon époque, je me confronte à l'histoire du cinéma en y tentant quelque chose d'inédit, qui est bien sûr déterminé par le projet de Chardonne, d'articuler l'humain et l'économie – et la transformation de la société au tournant du <sup>xx</sup>e siècle – dans toutes les dimensions d'une vie prise dans leurs remous.

*Tu poses des conditions, ou du moins tu as des exigences ?*

Je suis contraint de le faire, ne serait-ce que pour retrouver le chemin d'un film sur lequel j'avais tout de même fait une croix. C'est pourquoi je choisis de travailler avec Éric Gautier, nous avons

en commun le goût de la légèreté, et j'aimais l'idée de poursuivre avec lui sur ce film ce que nous avons entrepris dans des conditions semi-documentaires sur *Irma Vep* et *HHH*. Je pensais que la clé était en partie là, dans cette continuité improbable entre deux films si dissemblables, dans une articulation aussi singulière.

Je commence par chercher une manière de me réapproprier le projet, le réinventer de l'intérieur. Je me dis que la meilleure façon est sans doute de reprendre le scénario, l'adapter ; en fait, rédiger un scénario parallèle qui courrait sur les pages de gauche comme un commentaire qui expliciterait à la fois mon approche visuelle et les enjeux narratifs du film. C'est la première fois que j'aborde la reconstitution historique. Et la lourdeur du film d'époque tient beaucoup à ce qu'on ne peut pas improviser, dans le sens où tout doit être prévu, pas seulement les axes dans lesquels je filmerai, mais aussi les accessoires et jusqu'au dernier figurant. J'ai toujours travaillé en essayant d'être à l'écoute du film tel qu'il se révèle à moi lors du tournage, et souvent je ne sais que le matin même ce dont j'aurai exactement besoin pour construire la séquence prévue au plan de travail. Je me suis toujours donné cette liberté parce que je sais que, même si elle est inconfortable pour l'équipe, elle est au bout du compte à la fois productive et gérable. Dès lors que l'on se projette dans le passé, cette méthode est impossible.

C'est le cœur du problème. Je vais vers toujours plus d'improvisation et je suis confronté à un projet qui structurellement me l'interdit. Je ne trouve d'autre solution que d'imaginer les séquences, de les mettre en scène sur le papier afin de pouvoir, dans le prolongement de cela, partager à la fois mes certitudes et mes interrogations avec toute l'équipe de préparation. Je livre la totalité des données du problème, parce que je sais qu'une part essentielle de la création aura lieu à ce stade, inhabituel pour moi, et qu'elle ne pourra être que collective.

*C'est une méthode singulière. En tout cas, nouvelle pour toi. Qu'est-ce qui t'y conduit ?*

Cela tient bien sûr à la question de l'écriture. *Les Destinées* est l'adaptation d'un roman, et c'est Jacques Fieschi qui a pour l'essentiel rédigé le scénario. J'ai besoin de reconstituer un rapport organique à la matière du film. J'y parviens non pas tant en le réécrivant qu'en ajoutant une couche d'écriture, entièrement mienne, qui servira de référence pour tous les aspects pratiques de la préparation. Plus tard, quand j'ai publié le scénario, j'ai conservé cette présentation : sur les pages de droite le scénario, sur les pages de gauche mes commentaires.

*Pour un tel projet, tu as besoin de t'entourer, outre Éric Gautier, d'une équipe très soudée et complice.*

Je reconduis évidemment l'équipe de la première préparation. En premier lieu, Marie-Jeanne Pascal qui avait travaillé avec moi sur *Fin août* et avec qui je poursuivrai ma collaboration jusqu'à *demonlover*. J'insiste sur son rôle parce que sur un film comme celui-là, la place de l'assistante est fondamentale. Et d'autant plus que Marie-Jeanne a une expérience du film d'époque – le meilleur, *Van Gogh*, comme j'ai déjà dû te le dire – quand je suis, moi, en terrain inconnu. C'est elle qui m'alerte sur les enjeux liés aux répétitions des figurants, aussi bien pour la danse, que pour l'artisanat, que pour la moindre activité spécifique. Le souci d'engager les figurants à temps pour qu'ils puissent se faire pousser la moustache ou la barbe, etc. Je n'ai aucune culture d'un tel travail en amont du tournage.

On est fin 1998, cela fait déjà trois ans que le film est en chantier. Katia Wiszkop, qui en signera les décors, et Anaïs Romand, la créatrice des costumes, en sont depuis longtemps imprégnées ; elles connaissent le projet, l'époque et ses enjeux aussi bien que moi. Il y avait un petit noyau, très soudé, qui s'est instantanément réactivé et qui a porté le film durant cette phase, essentielle, de la préparation. Pour le tournage, deux nouvelles collaboratrices se joindront à nous. Agnès Feuvre, que j'avais connue étudiante en scénario à la Fémis et que j'avais recrutée comme scripte improvisée sur *Fin août*, alors qu'elle était encore à l'école. Et Thi Thanh Tu Nguyen, la fille de Thi Loan Nguyen qui avait été la maquilleuse des films de François Truffaut. Elle aussi débutait, *Fin août* avait été son second film comme chef maquilleuse. L'une et l'autre s'étaient rendues indispensables. Leur confier, en dépit de leur jeunesse, des responsabilités importantes sur un film aussi complexe participait de la façon dont j'avais choisi d'aborder ce tournage.

*Avais-tu des principes de réalisation pour affronter l'inévitable pesanteur du projet, et y retrouver tes repères ?*

C'est le paradoxe du film d'époque, il faut toujours filmer au présent. On se retrouve à faire un travail écrasant pour simplement reconstituer le réel, et parvenir à un niveau qui n'est rien de plus que le monde tangible tel qu'il se présente à nous à chaque instant de notre vie quotidienne. Pour le dire différemment, on dépense beaucoup d'argent pour en arriver là où on en serait avant d'avoir dépensé un centime sur un film contemporain. Et qui n'est qu'un point de départ. Il ne faut surtout pas être ébloui, ou fasciné, par ce

travail, il faut au contraire l'oublier, savoir s'y fondre et regarder ce qu'on a recréé du passé avec les mêmes yeux accoutumés avec lesquels on regarde au présent le monde qui nous entoure. Il est évident, ce qui importe, c'est ce qui s'y produit.

Il faut un véritable effort pour s'imposer ce regard, mais une fois qu'on a focalisé, on ne peut échapper à son évidence. Pendant tout ce temps – celui de la documentation, de la préparation, des repérages – une partie de moi-même vivait à l'époque des *Destinées*. Je m'en imprégnais. Une fois que le tournage a débuté, ce monde s'est matérialisé. Lorsque j'arrivais sur le plateau, les lieux, les objets, les costumes étaient d'un autre monde, au sein duquel je pénétrais par une faille de l'espace-temps. Pour moi, ce n'était pas une reconstitution, des décors, c'était vrai, c'était un *autre présent*, mais un présent tout de même.

C'est pourquoi, avec Éric Gautier, nous avons très tôt imposé d'avoir le moins de monde possible sur le plateau et à ses alentours immédiats. Maquillage, habillage, toute la logistique indispensable à un film d'époque devait être invisible. On tenait à se retrouver, au moment de tourner, avec rien d'autre que les acteurs, les lieux et la nature. Comme sur un film contemporain.

*Reconstituer le passé n'est pas seulement affaire de décors, de costumes et d'accessoires. Il y a des différences de rythme, de maintien des corps, de rapport au temps, à la lumière...*

Oui, les rythmes ne sont pas les mêmes, celui des acteurs comme celui de la caméra. On ne peut pas filmer l'humanité du début du xxe siècle comme on filme des gens d'aujourd'hui. Ne serait-ce que la mode vestimentaire impose d'autres façons de se mouvoir, de se tenir. Il y a des codes sociaux qui régissent le maintien, comment tenir son corps ou traverser un espace. Cela impose une écriture souvent plus retenue, parfois plus classique aussi, que celle que j'adopterais si je filmais non pas un salon en 1910 mais un bar branché à Londres un siècle plus tard.

*Si on prend, par exemple, la séquence du bal, qui renvoie à la fois à ce que tu as déjà fait, la fête de L'Eau froide, et à une référence écrasante, le bal du Guépard de Visconti, comment l'abordes-tu ?*

Le bal que donnent les Arthur Pommerel au printemps 1900 pose l'ancien monde, celui de la Belle Époque, si l'on veut. En tout cas, celui qui sera bientôt perdu et dont le souvenir, la perte, résonneront dans toute la suite du récit. Il intervient tôt dans le film et on le découvre à travers les yeux d'une jeune fille, Pauline

Pommerel. Je veux dire par là qu'il y a une forme d'éblouissement, on le perçoit sans avoir le temps de le saisir et, quand on pense l'avoir saisi, il a déjà disparu. Cette note, un peu euphorique, ne se retrouvera plus, comme l'image d'une jeunesse enfuie.

Filmer le bal, au-delà de la perception fragmentée qu'en a Pauline, consiste à faire revivre toute une société, celle des négociants en cognac, et surtout la façon dont elle se mettait elle-même en scène. Je te rappelle que Chardonne ne l'a pas connue, il était trop jeune pour cela et s'est basé, pour sa description, sur des témoignages familiaux.

Tu cites *Le Guépard*, évidemment, comment ne pas y penser. Pourtant, je me suis interdit de revoir la scène de bal qui clôt le film. Il m'a semblé que mon approche devait être très différente. Ou plutôt, je voulais faire comme Visconti avait fait, c'est-à-dire partir de la réalité et non du cinéma. Je ne me suis pas intéressé à la façon dont les grands cinéastes avaient procédé, mais plutôt à la façon dont avaient fait les maîtresses de maison. Aussi, je me suis plongé dans les traités de savoir-vivre, les ouvrages sur le protocole, comment on reçoit, comment on stationne les calèches, comment on dîne, à quelle heure, et quoi, où sont les messieurs et où sont les dames, où sont les musiciens, que jouent-ils, et dans quel ordre, qui danse et qui ne danse pas, qu'est-ce qu'un carnet de bal... Je voulais comprendre comment vivait cet espace, comment il était structuré, à la fois socialement et en termes de génération. À partir de là, avec Éric Gautier, nous faisons le choix de la caméra à l'épaule.

Cela veut dire qu'il y a, d'une part, le bal qui se donne, qui vit, qui bouge, qui respire de façon presque autonome. Et, de l'autre, la caméra, qui en rend compte de façon sinon documentaire en tout cas très libre. L'idée c'était que tout l'espace puisse jouer tout le temps et que les plans saisissent des fragments d'une réalité plus vaste.

Tu parlais de *L'Eau froide*. Bien sûr, je mets à profit ce que j'ai appris en filmant la longue scène chorale de la fête nocturne. Passer d'un groupe à un autre, accepter que la musique rythme la mise en scène, qu'elle suscite un scénario parallèle et autonome. Cela signifiait évidemment me familiariser avec des genres musicaux fort éloignés de ma culture. Nicolas Bomsel, le mari d'Anaïs Romand, qui est musicologue, m'a servi de guide dans cette jungle. Il a fallu que je comprenne ce qu'était la scottish, le quadrille, le galop. Que je me fasse une idée de la façon dont ça se dansait – on avait recruté des semaines ou des mois à l'avance toutes sortes de groupes amateurs de danse de salon, on les faisait répéter et pousser des

moustaches. Et puis, il a fallu que je choisisse les morceaux, tâche assez ingrate.

*Pourquoi ingrate ? Tu as quelque chose contre la valse ?*

Pour moi, la valse serait quelque chose comme la techno de l'époque, une musique générique dont le seul but n'est pas mélodique, ni même de séduire et encore moins de se singulariser, mais au contraire de reproduire les codes, ou plutôt les stimuli qui déclenchent chez les danseurs le mouvement du corps. Après en avoir écouté des kilomètres, j'ai fini par trouver dans la musique d'Olivier Métra une *Valse des roses* que Proust cite dans *Un amour de Swann*, dont la grâce mélancolique dit à la fois le vertige de l'instant et l'écoulement inexorable du temps. C'est devenu l'un des thèmes du film.

Ça avait été plus facile pour le French cancan de la farandole. Et je ne parle pas que de mon admiration sans bornes pour la scène finale du film de Renoir<sup>2</sup>. J'y trouvais quelque chose qui se lâchait, tout l'espace se décroissait, on passait de l'intérieur à l'extérieur, des salons aux communs, aux espaces privés dans l'énergie assez sexuelle et assez rock'n'roll du galop d'*Orphée aux enfers*. Cette scène n'est pas dans Chardonne, d'ailleurs tout le bal est une transposition. Si j'ai pensé à quelque chose, c'est plutôt à Bergman et plus spécifiquement à *Fanny et Alexandre*. Qui lui-même avait sans doute revu *Le Guépard*...

Au résultat, c'était certainement la scène la plus complexe qu'il m'ait été donné de filmer. J'ai choisi les figurants un par un, le plus souvent dans le milieu du cognac, qui se retrouvent ainsi à incarner leurs propres aïeux. On leur avait distribué des petits dossiers pour qu'ils soient bien au fait du protocole, des us et coutumes, des préséances. J'avais fait des plans, des diagrammes, je savais où se trouvait chacun à tel ou tel moment de la soirée, comment les groupes se faisaient et se défaisaient. On les perdait, on les retrouvait. Cela déterminait une foison de détails, certains visibles, certains à peine perceptibles, et d'autres complètement invisibles, hors champ... Mais j'avais mis tout cela en partition, et tous les plans étaient construits en tenant compte de la durée des musiques, de la construction de chaque morceau, ralentissements, accélérations...

*Tu retrouves tes choix de L'Eau froide, alors que tu es dans des conditions qui n'ont rien à voir...*

C'est le moins qu'on puisse dire. On tourne en 35 mm, en format



Scope anamorphique, avec les mêmes caméras horriblement lourdes qu'avec Denis Lenoir nous avons utilisées pour *Une nouvelle vie*. Les caméras Panavision sont impossibles à utiliser à l'épaule. L'Aaton 35 est bien plus légère, mais elle est trop bruyante pour tourner en son synchrone. Dans *Une nouvelle vie*, on ne l'avait utilisée que pour un ou deux plans muets. Plus tard, Jean-Pierre Beauviala<sup>3</sup> résoudra ce problème en faisant défiler la pellicule plus lentement, à deux ou trois perforations par image, au lieu de quatre, excellent procédé qui permet aussi de faire des économies de pellicule, mais qui arrivera trop tard, quand le numérique sera en train de supplanter le support film.

Éric Gautier s'était confronté à ces questions quand il avait tourné avec Patrice Chéreau *Ceux qui m'aiment prendront le train*, en particulier la longue scène d'ouverture qui se déroule dans un train en marche, et il avait choisi d'utiliser l'Aaton 35 dont le bruit était couvert par celui du wagon. C'était par ailleurs une prouesse physique autant que technique dans la mesure où cette caméra n'était pas si légère que ça. Nous avons pourtant repris cette méthode pour le bal dont le tournage a duré une pleine semaine.

Le but était de pouvoir se mouvoir d'une salle à l'autre, de suivre le rythme des danseurs, de restituer l'exubérance de la jeunesse. Avec une liberté semblable à celle que nous avons quand nous filmions *Irma Vep* en Super 16. C'est pourquoi Éric avait mis au point un système d'éclairage au plafond qui avait imposé une semaine d'installation pour une seconde équipe électrique. On pouvait se déplacer quand on voulait, comme on voulait, d'un espace à l'autre, en se contentant de quelques aménagements spécifiques à chaque plan et sans risquer d'avoir des pieds de projecteurs dans le cadre. De toute façon, il fallait tourner vite, c'était le début l'été et les nuits étaient très courtes. Je veux dire : on devait attendre qu'il fasse noir et on s'arrêtait au point du jour. Ça fait moins qu'un horaire de tournage ordinaire. Du coup, chaque journée était un défi, un compte à rebours.

*J'imagine que dans ce processus, aussi lourd soit-il, il y a aussi des moments heureux, quand tout marche ensemble, un peu comme la séquence « symphonique » dans La Nuit américaine...*

Par exemple, le dernier soir du tournage du bal ! Je m'en souviens parfaitement, on a fini avec le plan large du château, vu depuis le parc, quand la farandole s'y prolonge. Il y a eu un moment de soulagement, d'incrédulité. On travaillait dessus depuis longtemps, ça semblait infaisable... et on y était pourtant arrivés.

J'ai souvent dit combien le tournage d'un film pouvait s'apparenter à un *happening*. C'est un moment de création collective, et parfois même de réenchantement du monde. Je crois que ce que nous avons partagé pendant ces quelques nuits d'été, techniciens, acteurs et figurants confondus, est un moment de grâce comme le cinéma peut en susciter parfois, mais pas si souvent.

Toute la première partie du tournage des *Destinées*, en Charente d'abord, puis dans le Limousin, a été heureuse, lumineuse, quelque chose de la nature, du soleil, de la clarté de ces régions, filtrait dans le film. Je partageais une villa à Jarnac avec Marie-Jeanne Pascal et Agnès Feuvre, le jardin descendait jusqu'au bord de la Charente. Maggie nous a rejoints, des amis venaient de Paris nous visiter. Le film se faisait enfin, et dans une sorte d'harmonie. C'était précieux.

C'est intéressant d'ailleurs, il y a quelque chose du charme de cette région dont j'avais l'intuition à travers l'écriture de Chardonne, une poésie particulière, à laquelle je suis sensible et qui se matérialisait autour du film. Et même, avant le tournage, durant les nombreux repérages, à la recherche de lieux, de paysages, de figurants... Il y avait le plaisir d'un travail collectif, en osmose avec une région, une culture dont *Les Destinées* avaient été le sésame. Aujourd'hui encore, j'en conserve une nostalgie, cela me manque de ne plus avoir le prétexte d'aller au printemps en Charente, d'en retrouver les lieux et les silhouettes. C'est une sorte de France d'autrefois dont je serais nostalgique, sans trop savoir pourquoi. Mais bon, avec certaines limites néanmoins, et on ne peut pas dire que cela se soit bien fini.

*Qu'est-ce que tu veux dire par là ?*

La région Poitou-Charentes, dont tu sais qu'elle n'est pas en pointe quant aux subventions au cinéma, nous avait octroyé une aide, largement moindre que ce qu'on aurait pu obtenir ailleurs, mais bon, l'histoire que nous racontions aurait été difficilement envisageable en dehors de la région du cognac. On s'en est donc contentés. Or, le conseil régional qui dispense ces aides était alors aux mains de la majorité de centre droit, à cette époque chiraquienne. L'opposition socialiste, se servant d'une association bidon comme faux nez, a jugé politiquement rentable de faire ce qui à ma connaissance ne s'était jamais fait, c'est-à-dire un recours contre l'aide qui nous avait été attribuée – arguant que nous ne mettions pas assez la région en valeur, et que cela relevait donc d'une utilisation abusive des fonds publics. L'argument secondaire tenait à la personnalité de Jacques Chardonne et à sa conduite pendant la Seconde Guerre mondiale. Il a tout de même fait trois

mois de prison à Cognac à la Libération. On n'en a guère parlé, mais le moins qu'on puisse dire est que cela n'était pas injustifié. Mais admettons que c'est aussi une région où il ne faut pas gratter très loin pour trouver – au sein de l'aristocratie des négociants – des comportements plus que critiquables. L'armée allemande en général était assez bonne cliente de cognac et, en automne 1944, Jacques Chardonne n'était pas tout seul en prison.

*Alors, parlons-en. Tu ne peux pas en faire abstraction. Comment interprètes-tu la conduite de Jacques Chardonne durant l'Occupation ?*

Il a publié en ouverture de la NRF dirigée par Drieu la Rochelle une nouvelle intitulée « Un été à la Maurie » qui racontait comment un soldat de l'armée d'occupation nazie et un viticulteur charentais fraternisaient – ils avaient été de part et d'autre des lignes à Verdun lors du précédent conflit mondial. Pour beaucoup, cela a été légitimement impardonnable. Je crois que c'est Gide dans son *Journal* qui écrit que c'était à vomir. Je doute que Paulhan aurait dit le contraire. Par la suite, Chardonne participe, à l'invitation de Goebbels, à deux voyages d'écrivains en Allemagne organisés par Gerhard Heller – on dira que d'autres ont fait pire que lui, qu'il était alors directeur des éditions Stock et qu'il avait besoin de négocier avec l'occupant le papier qui lui était indispensable, etc. ; rien ne l'obligeait pourtant à être pétainiste, proallemand et écrire sous l'Occupation deux ouvrages accablants, *Voir la figure* et *Le Ciel de Nieflheim*.

Certains sont à juste titre tétanisés face au glissement de Céline vers l'antisémitisme le plus délirant, impuissants à concilier la démesure de son génie littéraire et l'abjection de ses idées. Je ne pense pas que je saurais éclaircir ce mystère, mais je suis moins surpris par l'évolution de Céline, qui a toujours eu besoin de l'invective pour nourrir son génie littéraire, que par celle de Chardonne, figure de la modération, plutôt marqué par la tradition d'un centre gauche dont son père fut une personnalité locale ; il a même été l'un des financiers du dreyfusisme, en soutenant Stock, l'éditeur de Péguy. Qu'est-ce qui a pu conduire cet observateur détaché d'un monde hors du temps où la nature et les êtres sont pris dans des cycles qui ressemblent à ceux des saisons, jusqu'à ces positions détestables. Lui, Chardonne, américain par sa mère et dont Léon Blum fut le premier défenseur lors de la publication de *L'Épithalame* ? Rien ne permet de le comprendre, ni dans son œuvre d'avant-guerre – quand il écrit *Les Destinées sentimentales* ses idées sont celles d'une bourgeoisie éclairée, sociale, marquée à gauche – ni dans celle, audacieuse, expérimentale, de l'après-guerre.

Je pense que cette génération nous laisse cette énigme en héritage et qu'elle ne cessera pas de nous hanter. Je ne suis pas mécontent d'avoir dû m'y frotter – elle est hors sujet pour ce qui est des *Destinées*, et, parce qu'elle est hors sujet, elle finit par être omniprésente. Je n'étais pas mécontent non plus de m'en extirper une fois le film achevé.

*Comment s'est réglé le problème avec la région ?*

Je ne sais pas. Un ou deux ans plus tard, cela durait encore. Il me semble que la dernière fois que j'ai eu des nouvelles de l'affaire, Bruno Pesery avait été condamné à rembourser, il faisait appel. Tout ça était absurde : on a filmé la Charente sous son meilleur jour, en mettant en valeur les produits du terroir, il se trouve que c'était précisément notre sujet, ce qu'aucun autre film ne fait, et c'est nous qui nous retrouvons dans le collimateur... Je ne dis pas ça pour me plaindre, Bruno Pesery aurait des raisons plus légitimes de le faire, mais plutôt pour dire les sentiments contradictoires que je conserve de cette incursion – unique dans mon travail – dans la province française. À la fois de l'affection, une émotion poétique si tu veux, et un malaise quant à la rémanence du passé, et aux aigreurs souterraines qui minent le présent et les misères de sa politique.

*Concrètement, qu'est-ce que ça change pour toi, dans le travail quotidien, de disposer d'un budget aussi important ?*

À l'époque, je disais, ce qui était vrai, que *Les Destinées* avait coûté aussi cher que tous mes autres films réunis. Avec ce budget, on pourrait penser que le film s'est fait dans des conditions de luxe, en tout cas de confort. Paradoxalement, c'est l'inverse. J'ai rarement travaillé dans des conditions aussi difficiles. Décors, costumes, coiffure, maquillage, on a tourné en Charente, Limousin, Suisse, Belgique, nord de la France, Paris et même à Richelieu en Touraine pour les trains à vapeur... Certes, on a eu beaucoup de jours, mais il faut considérer que le film dure trois heures, et que le vieillissement des personnages imposait des effets spéciaux de maquillage qui prenaient un temps fou et n'étaient guère faciles à ajuster. Au résultat, j'avais moins de temps pour mettre en place les scènes et les tourner que sur mes autres films. On peut le voir selon une perspective plus positive, dire que j'ai appris à faire très vite des choses très difficiles, et que j'en ai bénéficié par la suite. Mais sur le plateau des *Destinées*, c'était en permanence tendu. On n'avait aucune marge de sécurité.

*Cela tient aussi à ton exigence de tourner en décors réels, avec des*

accessoires qui correspondent aux situations, les gestes authentiques des artisans, etc. Beaucoup de reconstitutions tournées en studio, et en s'arrangeant avec la véracité matérielle et factuelle, s'offrent un confort que tu t'étais refusé. Les Destinées sentimentales raconte l'histoire de gens qui fabriquent des choses – du cognac, de la porcelaine – et accorde une grande importance à la description de ce travail.

Oui, bon, je ne suis pas un grand adepte de la distanciation, je crois aux choses tangibles, plutôt dans leur complexité et leurs contradictions que dans leur réduction à l'essentiel. Et puis, je suis attaché à cette idée – liée au cinéma moderne – que tout film se construit sur une base documentaire. Avant *Les Destinées*, je n'avais pas eu l'occasion d'aller au bout de cette conviction. Autant *Désordre* relevait souvent de l'observation et de la restitution de situations vécues, autobiographiques, autant mes films suivants, jusqu'à *Une nouvelle vie*, jouaient avec les frontières entre le réel et l'inconscient. Si *L'Eau froide* ou *Irma Vep* étaient à nouveau issus d'une représentation véridique du monde, c'est qu'ils avaient à voir l'un avec le souvenir et l'autre avec l'observation de la vie quotidienne des tournages.

À partir des *Destinées*, cela change, et le travail de documentation, de recherche, d'étude, devient une composante essentielle de ma pratique. Je n'avais pas le choix : je ne connaissais ni cette époque, ni cette région, ni ce milieu et encore moins les méthodes et l'histoire du négoce du cognac ou de la porcelaine de Limoges. J'étais obligé de m'en imprégner, donc d'apprendre. Par ailleurs, on se fixe toujours des repères, positifs ou négatifs. Pour moi, le repoussoir, c'étaient ces adaptations qui méprisent le texte original, qui réinventent Balzac ou Dumas en les transposant selon les pauvres critères de l'audiovisuel moderne, qui en « renforcent » les situations et les personnages, cela fondé sur l'idée que la complexité du romanesque est intolérable pour le téléspectateur qui aurait besoin d'une version simplifiée et expurgée, comme pour les enfants.

Je suis convaincu de l'inverse. Ce que le romanesque a de plus précieux, c'est précisément la complexité, et puis quand on adapte un texte, on le fait par amour et par respect. Ce qu'il faut restituer, c'est la musique d'un style, c'est le rythme toujours singulier d'une œuvre. Les descriptions techniques très précises figurent dans le livre de Chardonne et je les trouve passionnantes, elles donnent quelque chose de concret au lien particulier entre le faire, le commerce et l'économie. Entre l'art, l'artisanat et l'industrie.

Par ailleurs, il est vital – c'est aussi la leçon de Visconti – de

retrouver les façons spécifiques à une époque. C'est pourquoi nous avons fait répéter pendant des semaines avant le tournage non seulement les danseurs, mais aussi les différents ouvriers de la porcelaine.

*Pourquoi est-ce si important à tes yeux, par exemple, de retrouver la technique exacte d'émaillage, reconstituée à l'échelle d'un immense atelier, et qu'on verra finalement moins de dix secondes dans le film ?*

Je montre l'émaillage. C'est le moment où la porcelaine devient de la porcelaine. Donc, oui, à partir du moment où je fais un film autour de la porcelaine, c'est important. Et, à partir de là, autant le faire selon la technique exacte, et non selon la technique inexacte. Est-ce que cela vaut plus que dix secondes de film ? Pas vraiment. Je crois qu'on s'en lasserait. Et puis, dix secondes, c'est beaucoup au cinéma – en l'occurrence, ce sont dix secondes importantes et qui méritent tous les soins.

Mais je comprends ta question. Pourquoi être maniaque quant à des détails auquel l'essentiel du public ne sera pas attentif ? D'abord, je crois que cela vaut pour tous les aspects techniques du cinéma, les infinies nuances de l'étalonnage et du mixage aussi bien, le spectateur ne les analyse pas, mais il les ressent. Cela infléchit son regard. Ces détails relèvent du travail sur une dimension fondamentale du film, celle de l'invisible. Et qui n'est pas moins importante que le travail sur le visible.

Dans le cas des *Destinées*, il y a encore un autre aspect très important, voire central. C'est l'aliénation. D'une certaine façon, c'est même le sujet du film, comment on passe d'un monde où persiste un lien entre le travail et son produit à un monde régi par l'économie où ce lien se perd. Le négoce du cognac est modifié par la mise en bouteilles – jusque-là, on vendait par fûts – et l'accroissement de la demande qui suscite une baisse proportionnelle de la qualité. De même, et de façon plus profonde, l'industrialisation rompt le lien qui pouvait demeurer entre la fabrication de la porcelaine et son commerce. Dès lors que cet artisanat d'art – sous l'impulsion de marchands américains, les Haviland, modèles des Barnery – s'inscrit dans le flux mondialisé de la marchandise, il faut en rationaliser, en tayloriser, les pratiques. On construit des usines, on embauche et on débauche selon le carnet de commande, on fait travailler femmes et enfants hors de toute réglementation, et dans des conditions d'hygiène calamiteuses. On sait que la poussière de porcelaine crée des lésions des voies respiratoires, sur lesquelles se greffe la tuberculose. Bref, on crée un prolétariat, et il n'est pas surprenant que, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle,

Limoges soit le berceau du syndicalisme français, c'est là qu'est née la CGT, en 1895.

Jean Barnery, idéaliste, pense qu'il peut, qu'il doit, y avoir une réconciliation autour de valeurs partagées qui seraient la qualité et la beauté. Du moment qu'au cœur du travail existe un rapport à la création, et donc à l'art, cet équilibre peut exister, mais dès lors que le marché fait sentir son pouvoir, que la concurrence réduit les coûts, que les conditions de travail ou de rémunération se détériorent, l'équilibre devient impossible. Et l'artisan qui aime son travail devient un ouvrier qui le déteste. Et qui, partant, est détaché du fruit de son labeur.

Il y a un film que j'ai beaucoup aimé et auquel je repense souvent, c'est *Genèse d'un repas* de Luc Moullet. Tu te souviens du principe : le cinéaste s'interroge sur la provenance des aliments qui constituent son repas, et il va à leur recherche, bananeraies, pêcheries, etc. C'est basé sur une observation tellement vraie : on ignore tout du monde dans lequel on vit, on est constamment séparés de l'origine des choses, de leur fonctionnement. On accepte de ne rien comprendre aux rouages d'un monde dont notre existence, au sens le plus élémentaire du terme, est pourtant dépendante. Il me semble que cela implique aussi de renoncer à avoir prise sur lui, d'accepter cette idée que le monde serait trop complexe, trop interdépendant, insaisissable, pour être transformé. Cela génère découragement, passivité – en fait aliénation. Aussi, tu comprends que, dans un film dont le centre est la technique, la fabrication, et sa transformation qui détermine le passage à l'ère moderne, il soit déterminant de représenter cela avec autant de rigueur que possible.

*Ce qui a aussi à voir avec une certaine idée du cinéma... Disons une idée où la valeur d'usage de ce qui est fabriqué n'est pas opposée à sa valeur esthétique.*

Bien sûr, je souscris à cette idée. L'art, le cinéma ou un autre, représente le monde. Il produit ainsi cette distance, cette légère torsion de la perspective, qui permet au spectateur de voir avec d'autres yeux ce qu'il connaît et dont il a fini par oublier la présence, ou la véritable nature. Cela peut être la beauté, comme cela peut être l'injustice ou la souffrance. Mais il ne peut y avoir de rupture entre ce qui est dit et la façon dont cela est dit. La valeur d'une image tient à la vérité du monde qu'elle saisit. De même que la valeur – y compris esthétique – d'un objet tient à son adéquation à un usage spécifique. C'est ce que raconte le design.

Mais tout ça est déjà dans Chardonne. En particulier, l'idée que les objets ont une âme. Aussi bien ceux de la vie quotidienne. Je suis assez attaché à cette notion. Sans doute parce que pour des raisons familiales, d'éducation, j'ai eu presque trop facilement accès aux formes d'art à la fois les plus nobles et les plus triviales. La peinture classique et la bande dessinée. La littérature et le rock. Pour moi, il n'y a pas d'opposition, c'est une seule et même chose. Par opposition, sans doute, je me suis toujours intéressé à trouver l'art en dehors de cette cartographie désormais très convenue, là où on ne le met pas d'habitude, où il n'est pas d'emblée légitime, en tout cas pour ma génération, une chaise, une table, un vase, une assiette.

*Outre les difficultés concrètes dont tu as parlé, la fin du tournage des Destinées a été compliquée par un conflit avec la production.*

En effet. Et ce n'est pas ce que je préfère me rappeler. Mais oui, ça a contribué à rendre le travail très difficile et à abîmer ce qu'il pouvait y avoir d'aventure collective dans le défi de fabriquer ce film hors norme. Je savais dès le départ que le caractère de Bruno Pesery pouvait être volatil. Que notre relation était difficile. Je n'ignorais pas non plus que les finitions du film qu'il venait d'achever avec Alain Resnais, *On connaît la chanson*, avaient donné lieu à un douloureux bras de fer. Je me disais que si Bruno n'avait pas hésité à affronter directement un cinéaste aussi éminent que Resnais, il n'y avait guère de raisons que ne se reproduisent pas les conflits qui avaient miné notre précédente entreprise commune, *Une nouvelle vie*.

Longtemps, tous les indicateurs sont demeurés au beau fixe. On faisait ensemble le film que nous voulions l'un et l'autre faire depuis longtemps, et j'étais pour ma part assez admiratif de la ténacité et du courage dont il avait fait preuve pour réunir le financement à un niveau qui nous autorisait à rester fidèles à nos ambitions initiales. La préparation du film, le début du tournage en Charente ont été sinon idylliques, en tout cas portés par un plaisir à travailler ensemble, dans des conditions matérielles auxquelles ni moi ni mes collaborateurs n'étions habitués. Même si je ne cessais de penser que cela ne durerait pas et que tôt ou tard, fatalement, cela déraperait.

Ça n'a pas manqué. Dès la fin de cette première partie, estivale, du tournage. Alors, c'est évidemment délicat, puisque ce sont des questions de personnes, et même si j'essaye d'être aussi factuel que possible, mon point de vue n'est que mon point de vue, d'autres formuleraient les choses différemment. Bref, une relation s'est nouée



durant la préparation entre Bruno et la chef décoratrice du film, Katia Wiszkop. En soi, c'est assez heureux.

D'abord, cela a rapproché Bruno de la fabrication du film, et de ses enjeux, alors qu'il avait l'habitude de s'en tenir à distance. Il était plus souvent en Charente qu'il n'aurait eu besoin de l'être, et tant mieux. Cela a commencé à prendre une tournure différente, et à se tendre, quand au lieu d'être un observateur du film, et son premier spectateur, il s'est focalisé sur le travail des décors et sur la façon dont nous les filmions, c'est-à-dire jamais assez bien.

*Te rappelles-tu comment cela s'est manifesté ?*

Je me souviens en vrac d'une accumulation de petites escarmouches. On aurait laissé passer un poteau (anachronique) dans le lointain d'un plan large du chargement de barriques sur des gabarres au bord de la Charente – ni moi, ni Éric Gautier, ni Luc Barnier, le monteur du film, ne sommes arrivés à le discerner sur les rushes. Ça a été un abcès de fixation irrationnel mais qui a beaucoup fragilisé les relations de confiance mutuelle. Ensuite, il y avait un mur en crépi (anachronique) dans une cage d'escalier. On s'était *a priori* engagés à ne pas le filmer pour éviter d'avoir à le repeindre et faire ainsi une petite économie. Au moment de tourner le plan, la position de la comédienne, celle de la caméra, de la lumière, dans un espace exigü ont fait qu'Éric n'a pu éviter d'accrocher dans les bordures du Scope le fameux crépi. Ça a fait un drame. La tension montait. Bruno a commencé à nous reprocher de ne pas faire de plans assez larges, on ne profitait pas assez des décors, Éric ne les éclairait pas assez, tels rideaux très onéreux étaient insuffisamment mis en valeur, etc. La tension s'est cristallisée sur le choix d'un vignoble où filmer une séquence de vendanges. La difficulté tenait à ce que les vignes, en 1900, avant le phylloxéra, étaient plantées « en foule », c'est-à-dire en vrac, il n'y avait pas d'alignements. Par la suite, la mécanisation des vendanges a imposé de les faire pousser en rangées. Comme tu peux l'imaginer, on avait beaucoup de mal à trouver une équivalence satisfaisante. On a fini par repousser la séquence jusqu'au dernier jour du tournage en Charente. Après avoir écumé la région, restaient deux options, ayant chacune ses avantages et ses inconvénients. Pour des raisons de perspective, d'ensoleillement, Éric et moi avions arrêté notre choix sur un champ qui avait la qualité de pouvoir être filmé sans que les fameux alignements soient trop visibles. Ce n'était pas celui qui avait les faveurs de Katia ni, partant, celles de Bruno, ce qui a donné lieu à un véritable bras de fer. Un peu absurde. Ce sont des débats techniques qu'on a sur tous les films. En général, c'est

l'opérateur qui tranche, du point de vue de la caméra. Et ça s'arrête là. Mais les relations entre Katia et l'équipe image s'étaient dégradées jusqu'à la rupture et Bruno avait pris parti dans un débat qui n'aurait pas dû parvenir jusqu'à lui. Ni Éric ni moi n'avons cédé ; autant que je me souviene, Bruno l'a perçu comme une offense, il a quitté la Charente avant que nous ayons fini d'y tourner, quand Katia elle-même est partie, sollicitée par la préparation des importants décors en chantier dans les autres régions.

Notre dialogue ne s'en est jamais remis. Bruno s'est replié sur une position sèchement critique de ce que nous faisons, Éric Gautier et moi, et dont à ma connaissance il n'a plus démordu. Nos échanges se sont trouvés réduits au minimum absolu – le message était clair, je n'avais rien à attendre de lui. Pour la petite dizaine de semaines de tournage restantes (!), je devais rester dans les strictes marques du plan de travail prévu, du budget prévu, au bouton de guêtre près – j'étais tout seul, ou plutôt *nous étions tout seuls* face au directeur de production choisi par Bruno, Jean-Yves Asselin, qui avait pour seules instructions de tout verrouiller et de ne céder sur rien.

*Quand on ne travaille pas dans le cinéma, on a du mal à comprendre pourquoi c'est si grave. Autrement dit, en quoi la relation avec le producteur est-elle importante dans cette phase de la fabrication, alors que le financement est trouvé, et avant les décisions sur ce que sera la forme définitive du film ?*

Tous les films sont différents et la place de chacun s'y rejoue chaque fois. *Les Destinées* – ne serait-ce qu'à cause de sa genèse – est *a priori* un *film de producteur*. Il y a des films que je porte à bout de bras, celui-ci ne pouvait exister que grâce à l'impulsion et la détermination d'un producteur. On parle d'un film d'époque cher et compliqué. Il y a tous les jours des décisions à prendre, pas seulement sur le plateau, mais afin d'anticiper les séquences du lendemain ou des jours à venir. Il est vital de pouvoir à tout moment consulter le producteur, dialoguer avec lui quant aux choix, tous déterminants, qui ont tous un coût, et que centralise la première assistante. Dès lors qu'il nous oppose un silence radio, ouvertement hostile, il est clair que, d'une façon ou d'une autre, le film est orphelin. Tu admettras que c'est une situation bizarre. Qu'un producteur se désolidarise d'un film sur la base d'un désaccord artistique quant au montage final, pourquoi pas ? Mais sur la base de détails stylistiques quand les trois quarts du film restent à tourner, ce n'est pas banal.

Encore une fois, sur un film plus léger, aux enjeux moins

complexes, ce ne serait pas grave – si l'on fait abstraction de la dimension humaine de ces conflits et du poison qu'ils distillent. Là, je me retrouve aux commandes d'un film extraordinairement compliqué, à tous les niveaux, autant dramaturgique que logistique, nombre de lieux, de personnages, de figurants. Admettons que j'aurais été un peu mieux de me sentir épaulé. Ou tout au moins de ne pas être contraint de ramer à contre-courant pour protéger ce qui devait être protégé et faire le film tel qu'il devait être fait. La conduite de Bruno a été au minimum déstabilisante.

*Tu as des alliés dans ce contexte ?*

Bien sûr. Toute l'équipe. Ne serait-ce que parce qu'elle prend mal de sentir son travail et son engagement niés par le producteur. Les acteurs aussi, cela va de soi, même si j'ai toujours fait de mon mieux pour les protéger de ces misères. Pauline Pommerel et Jean Barnery sont des rôles écrasants. On les suit de 1900 au milieu des années 1930. Ils vivent, vieillissent, se transforment. Emmanuelle Béart et Charles Berling portaient tout le poids du film, passant d'une époque à l'autre d'un jour à l'autre. Et parfois dans la même journée. Cela implique une concentration, une focalisation sur l'essentiel qui laisse de toute façon peu de temps pour s'intéresser aux remous de la production.

Au résultat, Éric Gautier partageait avec moi la responsabilité de la fabrication du film et c'est avec Marie-Jeanne Pascal que j'en assurais la gestion quotidienne, à souvent le porter sur nos épaules, y compris en nous battant au jour le jour contre des décisions prises à Paris dans un bureau, en totale incompréhension de ce qui se passait sur le terrain. Ce n'était pas un cadeau.

Il faut préciser que je n'ai pas une seconde remis en cause Katia qui a fait un travail magnifique sur *Les Destinées*. Il n'y avait plus entre nous la complicité ou l'amitié qui avaient existé auparavant ; la situation était malaisée mais elle n'a jamais affecté la qualité de notre collaboration.

*Les acteurs exécutent ce que tu leur demandes, ou ils font aussi des propositions ?*

La question ne se pose pas dans ces termes. Les acteurs vivent les situations, ils se les approprient. Je l'ai souvent dit, je ne dirige pas les comédiens, je travaille avec eux. Dans le sens où mon rôle est de ne pas me tromper dans le choix initial, d'assurer l'adéquation entre le rôle et la personnalité de l'acteur. Je ne veux évidemment pas dire qu'ils doivent se superposer, c'est plutôt un processus

dialectique, l'acteur doit compléter le rôle, et pouvoir le dépasser, le déployer. Donc au-delà des deux ou trois premiers jours de tournage – en calculant très large – où se font les microréglages, les ajustements, où je les aide à trouver les meilleures marques, ce sont eux qui intériorisent le personnage et qui en révèlent jour après jour la vérité. Emmanuelle Béart *est* Pauline, Charles Berling *est* Jean. Et, moi, je les regarde, je les observe, je les accompagne.



Difficile de dire combien leur place, au centre du film, a été essentielle. Et combien l'entière de leur engagement, leur générosité en ont été le cœur, alors que le film leur imposait constamment les contraintes dont nous parlions plus haut, jonglage d'une époque à une autre, interminables séances de maquillage pour restituer le vieillissement. Je les connaissais mal. C'est en filmant que je les ai découverts. J'ai été impressionné par la capacité de Charles à exprimer le passage du temps, les différents âges de Jean Barnery. Il se transformait et restait le même, avec une intelligence de l'humain, et puis une imprégnation de la sensibilité de Jacques Chardonne, de la musicalité de son écriture, bien au-delà de ce que j'aurais pu imaginer. Je me souviens d'en avoir parlé avec André Bay<sup>4</sup>, après une projection, et qui avait été troublé par la façon dont il faisait revivre la voix de Chardonne. Avec Emmanuelle Béart, passé la difficulté des vingt ans de Pauline que nous redoutions tous les deux, il y a eu une osmose fascinante avec le personnage, elle a trouvé la profondeur, la gravité et simultanément la légèreté et la clarté qui faisaient tout le prix du livre. C'est évidemment par eux que je suis revenu à l'essentiel, ce qui m'avait attiré vers Chardonne, d'abord, vers ce roman, ensuite.

En effet, on a beaucoup parlé de la toile de fond, de l'époque, de la logistique, mais il ne faut pas perdre de vue que *Les Destinées*, c'est aussi et avant tout une version de *Scènes de la vie conjugale*, la vie d'un couple, ou plutôt un couple à travers les âges de la vie. C'est évidemment cela que j'ai filmé. Et de plus en plus à mesure

que nous avancions dans la matière du récit, dans son intimité.

Le débat de savoir si on éclairait suffisamment les décors, ou si on filmait ou pas le crépi, est très vite devenu dérisoire, face à l'ampleur et à la complexité de la matière humaine, prise dans le vertige du temps, que le film brassait. C'était ce sur quoi Éric et moi étions focalisés, en particulier parce que les effets spéciaux de maquillage étaient extrêmement difficiles à régler – à éclairer aussi –, c'étaient des techniques expérimentales, je crois bien qu'on ne les avait pas encore employées à cette échelle dans un film français. Benoît Lestang, qui les a conçues, était un type assez génial. Mais nous devions travailler sans filet. Je dis ça dans le sens où si pour une raison ou une autre un maquillage ne marchait pas – et c'est arrivé – on devait interrompre le tournage jusqu'à régler le problème, à nous de nous débrouiller pour rattraper le temps perdu, sachant que la production s'en fichait comme de sa dernière chemise et ne nous aiderait pas.

*Une telle entreprise impose une vie coupée du monde pendant combien de temps ? Deux ans ?*

Oui. Évidemment. Mais cela résonne même plus loin. Quand nous avons tourné le dernier plan, ça devait être en novembre ou décembre 1999, cela faisait autour de cinq ans que ce projet, arrêté, repris, etc., constituait mon horizon. Je n'avais aucune visibilité au-delà. C'était l'inconnu. Je me souviens, nous étions à Richelieu sur le quai d'une petite gare qui se trouve sur le circuit clos d'un musée du train à vapeur. Dans le cinéma français, quand on veut filmer une locomotive à charbon, c'est là qu'on va. Pialat y avait tourné le premier plan de *Van Gogh*. Bref, Charles n'était pas là, seulement Emmanuelle, on est tombés dans les bras l'un de l'autre avec le sentiment partagé d'avoir déplacé une montagne. C'est comme souvent au cinéma, tant que le film n'est pas achevé on emmagasine une tension, on l'intériorise, on s'en sert dans le jeu, dans le travail, et puis à la seconde où c'est terminé, tout se libère d'un coup. On n'avait pas besoin de mots pour se dire qu'on avait la conviction d'avoir accompli quelque chose d'impossible, qui nous avait contraints à nous dépasser, et qui peut-être nous avait transformés.

Alors, oui, deux ans de réclusion, sachant que le film ne serait achevé que quelques mois plus tard, au printemps 2000. Et, pendant ce temps là, Maggie tourne *In the Mood for Love*. Je suis coincé en Charente, dans le Limousin, en Suisse, bref, je ne peux pas voyager en Asie, elle est coincée à Hongkong avec Wong Kar-wai. Tu connais sa méthode : il commence avec un vague canevas, se préoccupe de la disponibilité d'un décor, tourne quelques scènes et puis

s'interrompt pour réfléchir à la suite. Cela peut durer des jours, des semaines, ou même des mois. D'abord, le film devait être tourné à Macao – éternelle problématique du film d'époque, le Hongkong qu'il cherchait n'existait plus – et puis les risques encourus à y côtoyer les triades l'ont fait reculer. Il a pensé à Canton et s'est finalement résolu à tourner l'essentiel entre Hongkong et Bangkok. Entre-temps, il s'est engagé sur un autre film, qui deviendrait *2046* et dont il alternait le tournage avec celui d'*In the Mood for Love*. Pendant ce temps, tout le monde devait rester disponible, et Maggie la première. Comme je te l'ai dit, elle avait pu me rejoindre à Jarnac l'été, brièvement, avant de repartir en Chine.

*Tu as joué un rôle dans la genèse d'In the Mood for Love.*

Depuis des mois, Maggie attendait que le projet que Wong Kar-wai lui avait proposé se matérialise. Et puis, ça ne venait jamais. Courant 1998, peut-être début 1999, il est venu à Paris. Il voulait parler à Maggie. On s'est retrouvés à la maison, et ce qu'il avait à dire tenait en peu de mots. Du fait de la crise de l'économie coréenne, qui venait de s'effondrer, il avait perdu l'un de ses principaux investisseurs, il ne voyait pas qui pourrait se substituer à lui, donc il devait sinon renoncer au film, en tout cas le reporter *sine die*. Je lui ai demandé si c'était exclusivement une question d'argent ou bien si lui-même avait des doutes, n'était plus sûr du film qu'il voulait faire. Non, c'était vraiment une question de financement. Je lui ai aussitôt suggéré de chercher un nouveau partenaire en France. Il ne connaissait qu'ARP, qui avait distribué ses films, mais avec qui il se trouvait en bisbille. Selon moi, la visibilité de *Chungking Express* et *Happy Together* pouvait lui ouvrir beaucoup de portes. Je lui ai proposé de différer son départ de vingt-quatre heures. Il était réticent à étaler ses difficultés mais prêt à rencontrer un partenaire sérieux, si j'en avais un à lui suggérer.

Peu auparavant, j'avais revu Éric Heumann qui, comme tu t'en souviens, avait été le producteur d'un projet de thriller, *Moins une*, que j'avais développé quelques années plus tôt, après *L'Enfant de l'hiver*. Éric avait été l'un des fondateurs de Bac Films avec Jean Labadie. Ils s'étaient séparés et Éric avait vendu ses parts de la société, il se trouvait donc assis sur un trésor de guerre destiné à financer une nouvelle structure, Paradis Films pour la production, Océan Films pour la distribution. Éric avait longtemps produit Theo Angelopoulos avant que Bruno Pesery ne reprenne le flambeau avec *Le Pas suspendu de la cigogne*. Il cherchait un autre grand cinéaste international à financer et m'avait demandé de servir d'intermédiaire auprès de Hou Hsiao-hsien. J'avais joué mon rôle de

messager, mais Hou n'était toujours pas venu à Paris, la rencontre ne s'était pas encore faite. Elle se ferait pourtant, et porterait ses fruits, c'est Éric qui a coproduit *Millenium Mambo*.

Bref, dans le contexte, Éric Heumann me semble être l'interlocuteur le plus crédible, celui qui aurait la capacité à s'engager le plus vite et le plus clairement. Je l'appelle. Il n'est pas familier de l'œuvre de Wong Kar-wai, mais il est d'accord pour le rencontrer le lendemain. On se retrouve donc autour d'un café. Entre-temps, Éric s'est renseigné, il a sans doute vu un DVD ou deux. Kar-wai n'est pas exactement prolixe, c'est resté assez laconique. Au bout d'un moment, Éric lui demande : « Bon, c'est quoi votre film ? » Kar-wai laisse planer un long silence puis dit : « It's a love story about food. » Imperturbable, Éric répond du tac au tac : « I like it. I'll do it. »

Résultat le film a été un succès international et a tout de même fait plus d'un million d'entrées en France, distribué par Océan Films.

Mais, avec le recul, je pense que les longues séparations dues au tournage d'*In the Mood for Love*, à celui des *Destinées*, ont créé une distance entre Maggie et moi qui n'existait pas auparavant. Et même si nous ne nous sommes vraiment séparés que bien plus tard, notre relation ne s'en est jamais tout à fait remise.

*Comment se passe le montage des Destinées ?*

Luc Barnier visionnait les rushes chaque jour, et m'en faisait un compte-rendu. Il était mon véritable interlocuteur, le seul regard extérieur sur le tournage. C'était précieux.

Le montage proprement dit s'est fait sous une double pression, celle de parvenir à une durée raisonnable et dans des délais compatibles avec une présentation au festival de Cannes. Ni l'un ni l'autre n'étaient commodes. Il faut que j'avoue : j'avais signé – de bonne foi – un contrat selon lequel le film n'excéderait pas la durée de 2 h 30, peut-être même 2 h 20, je ne sais plus. Des années plus tard, Luc me chambrait encore avec cette histoire. Ça s'est vite révélé infaisable, la question était de savoir de combien on allait déborder. On montait au plus serré, avec cette épée de Damoclès au-dessus de la tête ; quand on a approché d'une première version, on était sinon soulagés, en tout cas contents, d'arriver juste au ras de la barre des trois heures. Avec quelques coupes, quelques accélérations, quelques ajustements, et en forçant un peu, on se débrouillerait pour arriver à 2 h 40, ce qui était inespéré.

C'est alors que l'assistante de Luc est entrée dans la salle de

montage, blème : elle s'était trompée depuis le début, elle avait calculé non pas à 24 images/seconde (le défilement cinéma) mais à 25 images/seconde (le défilement vidéo). Notre montage dépassait les 3 h 20, sans compter les génériques. En fait, on approchait les 3 h 30. On est restés sous le choc. Les délais imposés par Cannes étaient par ailleurs à la limite extrême du tenable, cela signifiait monter selon un calendrier qui correspond à la moitié de ce qu'un film de ce format nécessiterait. On a toujours monté vite, voire très vite, mais là ça relevait de la prouesse. On n'avait pas vraiment le temps de chercher ni de tâtonner. Il fallait aller tout de suite droit au but et se fixer une limite, 3 heures nous semblait un plafond, disons un seuil psychologique.

On avait très peu de scènes à couper, depuis le départ, la concision avait déterminé la dramaturgie et les versions successives du scénario. Déjà, avec Jacques Fieschi, on avait réduit jusqu'à ce qu'il ne reste rien à couper. On a donc retroussé nos manches, on est entrés dans la matière des scènes et on a grignoté plan par plan, réplique par réplique, *jump-cuts*<sup>5</sup> à l'intérieur des travellings, enfin tout l'arsenal y est passé, jusqu'à parvenir tant bien que mal à l'objectif fixé en faisant le moins possible de dégâts. Ça a d'ailleurs été un processus très instructif pour moi. J'ai vraiment appris à monter, au sens technique du terme, en travaillant avec Luc sur *Les Destinées* : on a sorti toute la boîte à outils.

*Vous parvenez à ne pas endommager le film, mais dirais-tu que ça l'améliore finalement ?*

Non, ça ne l'améliore pas. Même si j'aime beaucoup le film comme il est, je trouve qu'il va parfois un peu trop vite. Mais ça le rend plus digeste. Sa vraie durée est sans doute 3 h 10, ou 3 h 15. C'était ça la vraie respiration. Mais cette durée n'aurait jamais été acceptée.

Donc, je montre le film à Bruno. Ambiance glaciale. Depuis des mois, il considère que le film est fait contre lui. Il est évidemment très négatif quant aux réactions potentielles des partenaires, AMLF et TF1. Selon lui, ce n'est même pas la peine de le leur montrer avant de l'avoir ramené à une durée raisonnable. En ce qui me concerne, je ne suis pas disposé à massacrer le film pour le faire entrer dans une boîte trop petite. Aussi parce que je sais très bien que je suis au bout de ce que je peux faire. On se retrouve dans une impasse.

La position de Bruno est compréhensible. Il n'y a pour ainsi dire pas de film français grand public d'une durée comparable. Il faudra



attendre treize ans, *La Vie d'Adèle* – et encore, c'est un film d'un budget moindre et aux enjeux économiques plus raisonnables. Donc, il est vrai qu'on est dans une situation anormale et dangereuse pour un producteur. J'aurais eu en face de moi un allié, on aurait pu trouver une façon d'aller ensemble au front, d'aborder les uns et les autres selon une stratégie commune. Et sans doute se renforcer mutuellement. Ça ne s'est pas passé comme ça.

Mais il y a eu un coup de chance, l'intervention de Dominique Segall, l'attaché de presse du film. On se connaît depuis longtemps, il s'était occupé de mes premiers films. Je lui ai montré *Les Destinées* peu après que Bruno l'a vu, il a été emballé et en a aussitôt parlé au patron d'AMLF, Richard Pezet, qui visionne le film à son tour et réagit comme lui. L'un et l'autre y croient et le disent à Bruno. Dès lors, on est à peu près tirés d'affaire.

*Et du côté de TF1 ?*

C'est une autre histoire. Les responsables s'en fichent ouvertement, ils n'ont jamais eu l'intention de présenter le film en *prime time*. Ils ne viennent pas à la projection mais envoient des collaboratrices, par ailleurs très sympas, qui aiment le film, nous le disent. Du coup, tout va bien. Ça passe comme une lettre à la poste, un peu par défaut. En fait, pour eux, le seul enjeu, c'est Cannes. Pour des raisons politiques, ils ont besoin cette année-là d'avoir une légitimation artistique pour leur production cinéma, qui est très majoritairement tout sauf artistique. Leur vrai atout, c'est *Sade* de Benoît Jacquot, avec Daniel Auteuil, nous, on est un peu le joker.

*La sélection cannoise des Destinées va changer l'ambiance ?*

Clairement. Vu l'absurdité de nos délais, on montre le film en catastrophe à Gilles Jacob la veille ou l'avant-veille de l'annonce de la sélection. C'est une copie de travail avec un vague prémix<sup>6</sup>, on est très loin d'avoir fini. Il est très ému et nous confirme bientôt qu'il le présentera en compétition. Il se trouve par ailleurs qu'il ne sélectionne pas *Sade*. Ce qui déçoit beaucoup Luc qui a monté l'un et l'autre films. Mais fait remonter en flèche nos actions auprès de TF1, qui atteint grâce à nous un objectif stratégique. Lequel justifie *a posteriori* leur investissement.

Les gens d'AMLF aussi sont ravis qu'on soit à Cannes, c'est la meilleure plate-forme pour un film de cette ambition. Et même Bruno Pesery retrouve – brièvement – le sourire. Quant à moi, je plane un peu, à juste titre, dans la mesure où cette sélection légitime mes choix, ma ténacité et fait oublier les aléas et les

amertumes du chemin. C'est aussi la première fois qu'un de mes films est en compétition.

*Et ensuite ?*

Ensuite, il faut finir le film, ce qui n'est pas une mince affaire. D'autant plus qu'on va se trouver confrontés à un incident imprévu, qui concerne la musique. *Les Destinées* est un film épique, depuis le départ, on se dit qu'il faut une bande originale qui ait le souffle de ce romanesque-là. Bruno est très mélomane, et c'est un domaine dans lequel il s'implique toujours. Il m'avait présenté très en amont Eleni Karaiëndrou qui composait les musiques d'Angelopoulos. J'étais plutôt partant, j'avais aimé ce que j'avais écouté, il y avait à la fois un lyrisme et une singularité moderne dans l'instrumentation qui donnaient d'emblée à son écriture quelque chose de cinématographique. Plus tard, je ne sais pas pourquoi, peut-être parce que les relations de Bruno avec Angelopoulos s'étaient distendues, *exit* Eleni. On a fini par s'arrêter sur le nom d'Antoine Duhamel. J'avais évidemment à l'esprit ce qu'il avait fait pour *Le Mépris* de Godard et *Méditerranée* de Pollet. On s'est rencontrés, on s'est tout de suite entendus. C'était simple et évident.

Pendant le montage, Luc et moi sommes allés le voir chez lui à Valmondois, non loin de là où plus tard je tournerais *L'Heure d'été*. Il faisait beau, la maison avait un charme d'une autre époque. Antoine Duhamel nous a joué au piano les thèmes qu'il avait imaginés pour le film. Je n'ai hélas pas l'oreille suffisamment aguerrie pour extrapoler à partir d'une phrase musicale son déploiement orchestral. Je me suis donc contenté de l'approuver pleinement et de lui renouveler mon entière confiance. D'une certaine façon, ça allait de soi.

La musique a été enregistrée quelques semaines plus tard à l'église Notre-Dame-du-Liban, rue d'Ulm, du fait de sa très belle acoustique. Je m'y suis rendu pour visiter Antoine. Sur-le-champ, j'ai compris qu'il y avait un terrible malentendu. C'est ma faute, je n'avais pas su entendre *ce que racontaient* les thèmes qu'il m'avait joués. Il y avait une tonalité sombre, grave, pour tout dire plombante, qui était à peu près l'inverse de ce que je voulais pour ce film.

Le lendemain, on a eu les bandes et avec Luc nous avons essayé de caler les morceaux, cela n'a fait que conforter l'évidence, rien ne marchait, enfin, cela marchait sans doute, mais c'était un autre film. Du coup, et cette fois en accord avec Bruno qui est venu au montage se rendre compte par lui-même, nous avons décidé de renoncer aux

thèmes d'Antoine Duhamel. Ça a été un peu un traumatisme. Mais cela n'a fait que confirmer mes convictions en la matière, la musique de film est un corps étranger ; la greffe peut très bien prendre, comme elle peut échouer. Je n'avais plus travaillé avec un compositeur depuis longtemps, *L'Enfant de l'hiver*, onze ans plus tôt, et je ne l'ai plus refait depuis.

*Comment t'es-tu sorti de ce mauvais pas ?*

Nicolas Bomsel, qui m'avait conseillé pour les musiques de salon, m'a fait découvrir Guillaume Lekeu, mort en 1894 à vingt-quatre ans. Sa musique avait une grâce, une légèreté, qui correspondait à la tonalité que je voulais. C'étaient les aigus qui tiraient la musique vers le haut, comme chez les Beach Boys. Ainsi, c'est dans son œuvre que nous sommes allés chercher les thèmes du film ; on a aussi pioché ici ou là dans Gabriel Fauré. Je tenais à conserver une ambiance en accord avec l'époque. Résultat, la bande originale des *Destinées* est une fois de plus un collage, selon le même principe que mes autres films.

*Nous n'avons pas parlé du travail sur le son, qui posait lui aussi des problèmes particuliers.*

En effet, c'est une dimension dont on n'a pas parlé et qui a été essentielle. Déjà sur le tournage. C'est Jean-Claude Laureux qui a fait le son direct, on avait travaillé ensemble sur *Paris s'éveille*. Comme tu le sais, il est l'un des grands ingénieurs du son du cinéma moderne, en particulier du fait de sa collaboration avec Jacques Doillon qui place la parole, et sa pureté, au centre de son cinéma. À cette époque, Jean-Claude commençait à se préoccuper de transmission. Il a formé toute une nouvelle génération de jeunes ingénieurs du son pour qui il n'y avait pas de frontière entre l'enregistrement, sur le terrain, et le montage son, ou plutôt le design sonore, et même le mixage. Bref, qui s'engouffraient dans les voies nouvelles ouvertes par le numérique.

Du point de vue de la révolution numérique, le son a été très en avance sur l'image. Dès le milieu des années 1990, on monte et on mixe à partir d'éléments numériques. Dès la fin des années 1990, Jean-Pierre Beauviala conçoit le Cantar, premier enregistreur numérique destiné à remplacer l'enregistreur analogique Nagra et dont l'usage va rapidement se généraliser sur les tournages. Dès lors, toute la chaîne devient homogène.

Jean-Claude Laureux est à l'origine d'une société, Polyson, sorte de coopérative regroupant les métiers du son à toutes les étapes de

la production et de la postproduction. C'est une révolution, dont Luc Barnier est l'un des tout premiers monteurs à comprendre la portée. Ce sont des questions techniques, je vais tâcher de les résumer sans être trop rébarbatif. Du temps de la filière analogique, le son direct du film, les bruitages, les musiques, les effets sonores, etc., étaient transcrits sur *pellicule son*. C'est-à-dire un support magnétique de format et d'apparence identiques à l'image 35 mm et défilant parallèlement sur la table de montage. Le *monteur image* avait la responsabilité du montage des paroles, sur deux ou quatre bandes, selon la complexité du film. Tandis que le *monteur son* accumulait tous les autres éléments – bruits d'ambiance, musiques –, qu'il synchronisait. Comme tu peux t'imaginer, toutes ces bobines accumulées étaient impossibles à écouter en simultanée. On ne pouvait le faire que dans l'auditorium de mixage qui seul était équipé d'un nombre suffisant de lecteurs.

De ce fait, on ne découvrait l'espace sonore complet du film qu'à cette étape tardive de la postproduction. Et c'était le mixeur qui, dans un premier temps, traitait les sons, avec des outils qui n'étaient pas disponibles en amont. C'est lui qui ouvrait et fermait les pistes, qui faisait entrer et sortir les ambiances, qui les dosait et qui, *in fine*, définissait, sous la supervision du réalisateur et du monteur, le son final du film. En somme, le mixage, pour caricaturer, devenait une grand-messe dont le mixeur était l'officiant.

Le numérique a bouleversé tout cela. Il a permis d'avoir toujours accès à toutes les pistes, et aussi de les multiplier pratiquement à l'infini. Il a permis de traiter les sons en amont. Bref, on pouvait constamment *prémixer* pendant toute la durée du montage, ne jamais perdre le fil d'une vision synthétique. Et l'on pouvait apporter au mixage des éléments finis, équilibrés, qu'il ne restait plus qu'à resculpter en fonction des nouveaux espaces autorisés par la progressive numérisation des salles de cinéma, ultimes maillons de la chaîne.

*Ce nouvel environnement est déjà en place quand tu réalises Les Destinées ?*

Je ne sais plus si Jean-Claude avait déjà un Cantar. Mais, on est encore dans un moment de transition. Depuis *L'Eau froide*, je travaille avec William Flageollet, un mixeur qui vient de la musique et qui a été le tout premier à saisir les possibilités du son numérique au cinéma. Il était très iconoclaste et faisait des choses que les autres mixeurs n'auraient jamais faites. Par exemple, une version stéréo de *L'Eau froide* en *live*. À l'époque, la stéréo était encore un luxe, c'était un film fauché de chez fauché, on savait pourtant qu'il

nécessitait un gros son. En plus de donner de l'espace, la stéréo permettait d'améliorer considérablement la matière et le niveau des musiques. On n'avait pas le temps, on ne pouvait pas garder l'auditorium qui coûtait très cher. On a lancé le film et William en a improvisé la spatialisation en temps réel.

Quand on fait *Les Destinées*, quelques années plus tard, William commence à se trouver en porte-à-faux, dans la mesure où il n'évalue pas encore combien le numérique poussé jusqu'au bout de ses conséquences remet en question la place même du mixeur, la sienne.

Et, derrière, la nouvelle génération pousse. Ils s'appellent tous Nicolas. Nicolas Cantin, le perchman de Jean-Claude, sera bientôt l'ingénieur du son attitré de mes films, et aussi leur monteur parole. Nicolas Moreau, tout jeune stagiaire, préposé à enregistrer des ambiances dans les lointains, deviendra, lui, leur monteur son. Nicolas Naegelen, le monteur son des *Destinées*, choisira plus tard de se consacrer à la gestion de Polyson, mais ses deux jeunes collaborateurs, Olivier Goinard et Daniel Sobrino, ont l'un ou l'autre mixé tous mes films depuis. Je les ai tous rencontrés sur *Les Destinées*.

Je sens bien qu'au mixage la relation avec William est tendue, les anciens équilibres ne marchent plus – ce n'est pas cette fois que ça craquera, ça sera sur le film d'après, *demonlover*. Mais les symptômes sont déjà lisibles.

*Donc, finalement, vous voilà au festival de Cannes. Comment ça se passe ?*

Le film est bien accueilli, même si l'on n'est pas primés. Côté palmarès, je n'espérais pas grand-chose d'un jury présidé par Luc Besson dont je ne voyais pas trop par quel biais il aurait pu être sensible à l'univers de Jacques Chardonne. Mais l'accueil à la fois du public, de la presse, de la profession, est réellement chaleureux. Daniel Toscan du Plantier était dithyrambique. Ça me touche parce que je l'ai toujours estimé. Sous son exubérance, et son humour souvent féroce, il y avait une intelligence animale du cinéma.

Ça me fait évidemment un drôle d'effet de me sentir, aussi à cause des malentendus intrinsèques au film, le représentant à Cannes d'une industrie avec laquelle je n'ai jamais eu d'affinités et qui n'en a jamais eu avec moi. Mais il est vrai que je me retrouve, cette unique fois, distribué par l'une des majors du cinéma français, avec un casting on ne peut plus classique. J'ai fait le film que je voulais faire, comme j'ai voulu le faire. Je suis parfaitement cohérent quant

à ma démarche, quant au chemin qui m'a mené là, il reste pourtant que je ne peux me départir du sentiment de n'être pas, dans ce contexte, complètement à ma vraie place.

Par ailleurs, c'était une drôle d'année puisque Maggie aussi a un film en compétition, *In the Mood for Love*... Je suis resté à Cannes au-delà des obligations des *Destinées* pour l'accompagner. Je découvre avec elle le film un matin dans l'une des salles de la rue d'Antibes. Ce sont les derniers jours du festival. Débarque avec Wong Kar-wai toute la famille d'adoption de Maggie. William Chang, Jacky Pang, Chris Doyle, Tony Leung – qui recevra le prix d'interprétation masculine... Wong Kar-wai n'est pas content : il voulait la Palme.

*Le bon accueil cannois a-t-il modifié tes relations avec Bruno Pesery ?*

On s'est revus deux fois, après Cannes, je pense, pour faire un bilan. La première fois, au café Beaubourg où Bruno a repris le même grief, selon lui, j'avais choisi des focales trop longues, j'étais trop près des acteurs, cela avait nui à l'ampleur du film. Il avait espéré que nous ferions *Le Patient anglais* (!), un grand film épique, il était déçu. Je ne comprenais littéralement pas le langage qu'il me tenait. J'avais choisi des focales beaucoup plus courtes que sur mes films précédents, adopté une écriture plus posée, adaptée à l'époque et au thème, et il trouve que je suis encore trop... quoi ? Moderne ? Je me disais qu'au contraire j'avais passé mon temps à refréner un désir d'abstraction, de longues focales, de caméra portée. Où je voyais à tort ou à raison une modernité qui me manquait, dont je me sentais frustré, frustration qui est sans doute le germe de ce qui serait mon prochain film, *demonlover*.

On se revoit une seconde fois au Café de Flore, peu après. Cette fois l'objet du rendez-vous est de me convaincre de couper vingt minutes, de ramener le film à 2 h 40, format qui lui semble plus raisonnable et surtout de nature à améliorer ses chances auprès du public. Je comprends ce qu'il veut me dire. Sans doute a-t-il raison, de son point de vue. Mais je ne sais pas comment faire ça sans dénaturer le film. Je ne peux pas céder. Je crois bien que c'est là notre dernière vraie conversation.

*Ensuite, le film sort dans les salles...*

*Les Destinées sentimentales* sort le 5 juillet, au début des vacances d'été. C'est depuis le départ la stratégie de Richard Pezet. Il m'a fait confiance, je ne vois pas pourquoi je ne lui ferais pas confiance. Son raisonnement est simple : le film est long, donc moins de séances. Il

faut plus de fauteuils, de grandes capacités, et les conserver aussi longtemps que possible. En juillet-août, il y a moins de concurrence, on peut s'installer ; beaucoup de gens sont en congé, c'est plus facile pour eux d'aller voir un film de ce format. Et puis, c'est une période où les coûts d'affichage sont divisés par deux, ce qui permet une grande visibilité à moindres frais.

À la fin de l'été, on aura passé les 500 000 entrées. Tout le monde est déçu, ils pariaient sur plus, peut-être le million, je ne sais pas. Mais c'est toujours comme ça. Moi, je trouve qu'on ne s'en sort pas trop mal. On est à un niveau qu'aucun film français d'une durée comparable n'a atteint.

*Au terme de ce marathon, tu dois quand même te sentir soulagé, non ?*

Oui, enfin, un marathon qui s'est terminé en sprint. Une fois le tournage achevé à la fin de l'année 1999, tout s'accélère. En mai, le film est achevé. En juillet, il est en salles. C'est fini, il est derrière moi.

Je viens d'enchaîner deux films, *Fin août* et *Les Destinées* sont imbriqués l'un dans l'autre. Le premier était sorti alors que j'étais déjà dans la préparation du second. J'ai le sentiment d'être arrivé au bout de quelque chose. Deux films de personnages, très français, ayant trait à l'humain, au couple, au temps qui passe. L'un et l'autre longs, denses, l'un au présent, l'autre au passé. Je ne vois pas bien comment poursuivre dans cette direction.

Autant je pensais en terminant *Fin août, début septembre* que le film m'avait conduit à la frontière d'un nouveau territoire, autant *Les Destinées* me laisse plutôt orphelin. Un long cycle s'achève. L'idée d'avoir un film en compétition à Cannes en l'an 2000 m'aimait depuis longtemps, au terme d'un siècle dont le film raconte la naissance. Quelque chose se boucle, je le sais bien.

Mais c'est aussi le début d'un autre siècle, d'un autre millénaire. Il y a l'évidence d'une rupture. Profonde, radicale. C'est le moment de tout reprendre à zéro. Mais où, comment, je l'ignore.

1. Héritiers de la famille Schlumberger, les frères Nicolas et Jérôme Seydoux occupent une place dominante dans le cinéma français, l'un dirige Gaumont et l'autre Pathé.

2. *French Cancan* (1954).

3. Ingénieur et inventeur, il a créé la société Aaton qui, durant quarante ans, a fabriqué des caméras et des enregistreurs son de conception révolutionnaire.

4. Beau-fils de Chardonne, écrivain, peintre, et directeur littéraire des éditions Stock de 1941 à 1980.

5. Un *jump-cut* est une coupe de montage à l'intérieur du plan.

6. Ébauche du montage son.



## Postface

# Parler avec lui

## par Jean-Michel Frodon

---

Olivier Assayas est un cinéaste français. On le sait. Mais sait-on ce que cela veut dire ? Et, en même temps, il ne ressemble à aucun autre cinéaste français, on pourrait même être tenté de dire qu'il est le moins français des cinéastes français. Contradiction ? Non, tentative de prendre en compte la complexité d'un parcours personnel et artistique, qui dessine un paysage individuel mais où se lisent bien des caractéristiques de son temps, de notre temps.

Car il y aurait plus d'une raison de dire aussi, à nouveau sur un mode un peu trop affirmatif : Olivier Assayas est le plus contemporain des cinéastes français. Contemporain au sens de sa sensibilité à ce qui transforme le monde, donnant naissance à des films en permanence configurés par ces mutations réelles. Alors qu'il approche la soixantaine avec quinze longs-métrages de fiction à son actif en près de trente ans, il n'aura cessé d'occuper toujours davantage cette position à la fois singulière et emblématique, marginale et prestigieuse.

Son statut et son œuvre font écho à l'étonnant roman familial dont il est issu. Fruit de deux parcours à travers les tragédies, les migrations et les œuvres d'art du <sup>XX</sup>e siècle, enfant d'une aristocrate d'Europe centrale et descendant de la diaspora juive de Salonique, élevé dans une maison où on parlait six langues, nourri de peinture et de littérature s'inventant un chemin entre la fréquentation d'André Malraux et la découverte de la Free Press et de la poésie Beat venue de Londres et de San Francisco, il aura respiré un air véritablement singulier. Il n'y a pas ici de clé ni d'explication, il y a un territoire vaste et contrasté, qu'il explore lui-même, prêt à s'étonner de ces rencontres, de ces coïncidences, de ces traces surgies des brumes anciennes.

Cet environnement originaire fournit amplement la matière pour alimenter le cosmopolitisme de l'artiste Olivier Assayas.

Cosmopolitisme d'inspiration, qui nourrit ses films, mais aussi cosmopolitisme de réception : très souvent, sa trajectoire se sera construite en s'appuyant sur les échos plus clairs et plus fermes que suscitaient ses films à l'étranger, juste retour des choses pour un cinéaste qui aura très tôt pensé sa pratique à l'échelle du monde, et pas seulement de son pays. Avant le passage à l'acte comme réalisateur, il aura été, comme journaliste et comme critique, un globe-trotter contribuant de manière significative à la compréhension du renouveau de Hollywood au tournant des années 1980, et jouant un rôle de défricheur lors de l'émergence du cinéma chinois à la même époque, sans doute le plus grand événement du cinéma mondial à la fin du xxe siècle.

Si le phénomène planétaire qui marque le changement de siècle est ce qu'on appelle en France la mondialisation, Olivier Assayas est sans hésiter le cinéaste le plus « mondialisé ». Dès la fin de son premier film, *Désordre* en 1986, mais surtout avec *Irma Vep*, *demonlover*, *Clean*, *Boarding Gate*, *Carlos*, *Sils Maria*, une part essentielle de son œuvre est habitée de récits et de personnages venus du monde entier, et parlant à eux tous plus de langues que chez aucun autre réalisateur hexagonal. Mais surtout, cette œuvre prise dans son ensemble met en scène la complexité et les réalités d'un monde globalisé et certainement pas uniformisé pour autant.

Il est tentant d'opposer cette veine internationale à une autre, très française – *L'Enfant de l'hiver*, *Paris s'éveille*, *Une nouvelle vie*, *L'Eau froide*, *Fin août, début septembre*, *Les Destinées sentimentales*, *L'Heure d'été*, *Après Mai*. Sans être fausse, cette dichotomie est trop simple, ne serait-ce que parce que les enjeux aux horizons plus amples sont loin d'être absents de ces films. Explicite ou pas, la dimension autobiographique y est toujours présente, avec une thématique sous-jacente, et qui apporte une sorte de vibration commune à des œuvres par ailleurs très différentes dans leurs partis pris stylistiques.

Cette thématique tourne autour de la possibilité d'hériter, et d'exister avec un héritage sans s'y soumettre. Hériter d'une histoire, d'un savoir, d'un rapport aux choses, de relations qui se sont déjà tissées, hériter d'une époque aussi. Ne pas renier là d'où on vient et le monde auquel on appartient sans non plus se laisser définir par cette origine et ce dont elle est porteuse. Il s'agit donc de liberté, dans toutes les dimensions du mot, les plus personnelles comme les plus vastes, à l'échelle d'une personne, d'une famille, d'un groupe, d'une nation, d'une période historique. Là s'enracine en grande partie ce qui fait d'Assayas un auteur si français.

Sans être propre à la France, ce thème est en effet

particulièrement prégnant dans ce pays si riche d'une histoire qui menace d'être aussi un fardeau, dans ce milieu saturé de références culturelles et politiques, de lyrisme et de système de signes. C'est à eux que n'aura cessé de se confronter un artiste défini par son appartenance à la vieille Europe et simultanément passionné de nouveaux territoires, géographiques, politiques et culturels, en Amérique et en Asie.

Ces territoires, proches et lointains, réels et imaginaires, sont des territoires habités. Et d'abord par des femmes. Elles se seront appelées Cora, Sabine, Tina, Lise, Christine, Maggie, Zoé, Véra, Pauline, Diane, Élise, Emily, Sandra, à nouveau Christine, Maria, Valentine, Jo-Ann : sans que là non plus ce soit systématique, une grande part du cinéma d'Assayas s'est construit autour de figures féminines fortes, des êtres désirables et désirants, qui portent la fiction et la font évoluer. Cet aspect-là aussi est une originalité dans le cinéma français (pas seulement lui), il signale chez ce réalisateur la convergence d'une attention aux autres dans leurs singularités avec une disponibilité du geste artistique à ses propres émotions, ses propres pulsions, ses propres parts d'ombre. Infiniment personnel, cinéma d'auteur au sens le plus intensif, et qui s'en honore, le cinéma d'Assayas est un des moins narcissiques qui soient.

Parmi tout ce dont Olivier Assayas hérite figure ce qui vient de la Nouvelle Vague et s'est poursuivi depuis – la Nouvelle Vague avec ce qui la fonde, ses ressources d'invention, de poésie, de rupture, mais aussi, les années et les décennies passant, ses pesanteurs propres, ses possibles conformismes. Ne pas l'ignorer, ne pas en trahir l'esprit d'invention et de rébellion, ne pas non plus se laisser enfermer dans les signes d'appartenance à un courant, à une génération, à un style, aura été le moteur de sa pratique de cinéaste.

Cette trajectoire, il l'accomplit sur une étrange ligne de crête, là aussi peu conforme à ce qu'on observe dans le cinéma français. Celui-ci s'est construit depuis toujours selon des logiques de générations et de réseaux – ce qui n'a rien d'anormal. Sans être, loin s'en faut, un loup solitaire ou un marginal, ce cinéaste reconnu n'aura cessé de passer entre les mailles des différents filets qui tissent le milieu auquel il appartient pourtant, filets de protection au moins autant que possibles nasses.

Ni les grands mécanismes d'aide (CNC, chaînes de télévision), ni les grandes puissances économiques, ni les grandes chapelles

critiques n'auront été des interlocuteurs stables pour un réalisateur qui, significativement, aura changé de producteur pratiquement à chaque film – des films qui sont loin d'avoir tous été des succès. Ayant débuté entre la deuxième grande génération du cinéma français moderne (celle des Garrel, Eustache, Téchiné, Doillon, Akerman, Jacquot...) et la génération des années 1990 (celle des Desplechin, Beauvois, Dumont, Lvovsky, Mazuy, Ferran...), il n'aura pas non plus bénéficié des effets d'entraînement, professionnels et médiatiques, que permet l'appartenance à un groupe. Seule Claire Denis, sa contemporaine et qui partage avec lui, bien que de manière différente liée à sa propre biographie, le même cosmopolitisme aventureux et riche de savoirs multiples, fait figure de possible « compagne de route ».

C'est ainsi qu'il occupe depuis trois décennies cette position singulière, tout en ayant été reconnu par la critique, tout en ayant pu mettre en œuvre des fresques très ambitieuses, tout en ayant finalement mené à bien la quasi-totalité de ses projets. Il n'est en aucun cas question ici du portrait d'un artiste maudit, mais du constat d'une place à part, et qui raconte aussi bien quelque chose de l'homme que de l'état du cinéma, plus largement de la culture et du lien social, en France depuis trente ans.

Raconter cela, c'est parler des œuvres, assurément. C'est aussi, ou même surtout, accorder attention au « faire ». Artiste et intellectuel, Olivier Assayas est aussi et même d'abord quelqu'un qui fabrique des objets – des films. Dans toutes ses dimensions, matérielles, financières, politiques, affectives, cet acte de fabriquer est la meilleure manière de donner à comprendre ce qu'il fait, ce qu'il cherche, ce qu'il est. Et, décrivant sa propre pratique et sa désormais longue expérience, il offre également une visibilité inédite sur la manière dont le cinéma est conçu, accompagné, produit et mis à disposition du public. Il est très rare que soient décrits avec autant de précision les différentes étapes, les différents enjeux, et aussi les nombreux obstacles de toutes natures qui constituent le processus menant à la naissance d'un film.

Cette description factuelle suscite au passage les portraits de nombreuses figures du cinéma en même temps que la mise en lumière, dans certains cas, de la brutalité des rapports de travail, bien loin des habituelles mièvreries sur la « grande famille du cinéma français », une famille à laquelle Assayas n'a jamais appartenu, parfois avec regret, souvent avec soulagement.

Cette dimension très concrète du « faire » est, lorsque Olivier

Assayas en parle, inséparable d'une autre, qui en paraît pourtant aussi éloignée que possible. Ce cinéaste est curieux de multiples sujets, intéressé par les techniques et leurs effets aussi bien que par les grandes questions de société ou les approches les plus intimes. Il est aussi hanté par l'exigence de la beauté. Difficile d'en parler (« cela ne se dit pas », comme le constate Jean-Luc Godard), et d'éviter les grands mots, pourtant il y a, en l'écoutant comme en regardant ses films, ou en ayant eu l'occasion de le voir mettre en scène, cette exigence impérieuse d'un accomplissement de la forme. Cette quête est omniprésente, qu'il la formule ou pas.

Olivier Assayas est un cinéaste français. Il n'est pas que cela. Bien sûr, personne n'est « que cela ». Disons qu'il est plus que d'autres une personnalité qui excède la seule pratique pour laquelle il est reconnu. Il faut ici changer de ton et de distance, en venir au « je », et à l'usage du prénom, comme nous le faisons dans le livre, sans dissimuler la nature de notre relation amicale. Alors, je le dirai ainsi : Olivier est peut-être, parmi toutes les personnes que je connais, la plus avide de savoirs, la plus curieuse des êtres, des choses, des idées, des histoires et des formes qu'il m'ait été donné de rencontrer. Et cela n'est pas étranger à ce qu'on ressent d'ancien, de classique, chez un homme par ailleurs extraordinairement de son temps.

S'il est beaucoup question de cinéma dans ce livre, et en particulier beaucoup question des films réalisés par Olivier, nous n'avons jamais eu comme projet de nous y limiter. Parler avec Olivier Assayas, c'est être à tout moment en situation de réfléchir sur une question plus vaste, de débattre – parfois âprement – d'un enjeu politique ou d'un point d'histoire, d'apprendre de lui à propos d'un peintre du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un penseur chinois, d'un quartier d'une ville de Californie, du Kerala ou de Toscane. Pas de séparation, bien sûr, entre cette pulsion encyclopédiste et son activité de cinéaste. Pas de séparation non plus entre les idées et la personne qui les énonce et les questionne : dans ces pages, on aura cherché à rester au plus près du phrasé et des vibrations si particulières qui sont les siennes quand il s'exprime.

Parler avec Olivier, je le fais depuis des années, en de multiples circonstances, et dans pas mal d'endroits de par le monde. Parler avec lui, je l'ai fait dans le projet explicite de ce livre durant six ans, au cours de longues sessions dont les transcriptions ont ensuite

donné lieu à d'importantes remises en forme de sa part : ce livre est né d'un véritable dialogue, dialogue dont l'unique objectif était de construire un espace et une écoute pour la parole de quelqu'un qui a beaucoup à dire.

Ce travail au long cours est aussi le fruit de nos multiples proximités d'intérêts et d'approches. Ces proximités concernent évidemment le cinéma, et d'abord son actualité toujours mouvante – Olivier est un réalisateur qui va souvent, très souvent, au cinéma. Elles concernent aussi nos rapports actifs, quoique différents, à une idée du cinéma qui vient de la Nouvelle Vague. Elle appartient à nos biographies communes, Olivier a collaboré aux *Cahiers du cinéma* de 1980 à 1985, je les ai dirigés de 2003 à 2009. Mais elles concernent tout aussi bien l'acte d'écrire, la vie quotidienne et pas seulement celle des idées, et tant d'autres choses.

Donc nous parlions. Mais pendant ce temps-là... Pendant ce temps-là Olivier réalisait quatre nouveaux films (*L'Heure d'été*, *Carlos*, *Après Mai* et *Sils Maria*) et en mettait en chantier un cinquième, *Idol's Eye*, aux États-Unis, tout en ayant encore de multiples autres activités. Plus on avançait, plus il y en avait à dire, à réfléchir, à mettre en jeu... Littéralement (comme il aime à dire), on n'en finissait pas – naissait parfois le soupçon qu'on n'en avait pas forcément envie.

Olivier a dit, dans la préface, comment nous avons résolu de nous en tenir à un format raisonnable et de publier ce livre à mi-parcours. Il s'arrête donc en 2000, ce qui correspond à la sortie des *Destinées sentimentales*, son huitième long-métrage, mais aussi à l'accomplissement de plusieurs autres réalisations qui sont autant de marqueurs d'un tournant dans sa vie. Aussi, ce livre-ci choisit-il, avec un clin d'œil au grand amateur de la forme feuilletonesque qu'est Olivier, de s'interrompre sur un *À suivre...*

# Filmographie

---

## Copyright

France, 1979

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Dominique Le Rigoleur **Montage** Hervé de Luze **Décors** Yves Prince **Costumes** Laurence Dupré **Son** Patrick Baroz **Musique** Jacno **Directrice de production** Nicole Back **Production** Les Films de l'Aigle **Interprétation** Laurent Perrin, Elli Medeiros, Pascal Aubier, Berta Dominguez, Michel Raskine, Philippe Manœuvre, Denis Sire.

16 mm, couleur, 35 min

## Rectangle – Deux chansons de Jacno

France, 1980

**Réalisé par** Olivier Assayas **Image** Christian Bachman **Montage** Chantale Colomer **Son** Patrick Baroz **Musique** Jacno **Producteur** Jean-Luc Besson **Production** Dorian/Le Disque Moderne **Avec** Jacno, Elli Medeiros.

16 mm, couleur, 8 min

## Laissé inachevé à Tokyo

France, 1982

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Luc Barnier **Décors** Jean-Paul Ginet **Costumes** Jézabel Carpi **Son** Patrick Baroz **Directrice de production** Nicole Back **Production** Palo Alto Productions **Interprétation** Elli Medeiros, Arielle Dombasle, László Szabó, Katsumi Furukata, Nasaki Takatsuna, Benoît Ferreux, Pascal Aubier, Anton Feral, Seriko Nutini.

35 mm, couleur, 21 min

Winston Tong en studio

France/Belgique, 1984

**Réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Nicolas Klotz **Son** Marc Mallinus **Musique** Winston Tong **Producteur** Michel Duval **Production** Équateur, Les Disques du crépuscule **Avec** Winston Tong, Jah Wobble, Alan Rankine, Tibet, Niki Mono.

16 mm, N&B, 11 min

## Désordre

France, 1986

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Luc Barnier **Décors** François-Renaud Labarthe **Costumes** Françoise Clavel **Assistants** Michel Béna, Fanny Aubrespin, Claire Devers **Son** Philippe Sénéchal, Gérard Lamps **Musique** Gabriel Yared **Directeur de production** Baudoin Capet **Producteur** Claude-Éric Poiroux **Production** Forum Productions International **Interprétation** Wadek Stanczak, Ann-Gisel Glass, Lucas Belvaux, Rémi Martin, Corinne Dacla, Simon de La Brosse, Étienne Chicot, Philippe Demarle, Juliette Mailhé, Philippe Laudénbach, Maxime Leroux, Salem Ludwig, Pierre Romans, Étienne Daho, Allen Hoist, The Woodentops.

35 mm, couleur, 90 min

## L'Enfant de l'hiver

France, 1989

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Luc Barnier **Décors** François-Renaud Labarthe **Costumes** Françoise Clavel **Assistant** Hubert Engammare **Son** Olivier Schwob, Joël Rangon **Musique** Jorge Arriagada **Directeur de production** Jean-Louis Godfroy **Producteurs** Paolo Branco, Jean-Claude Fleury **Production** Gemini Films, GPFI. **Interprétation** Clotilde de Bayser, Michel Feller, Marie Matheron, Jean-Philippe Écoffey, Gérard Blain, Anouk Grinberg, Nathalie Richard, Vincent Vallier, Virginie Thévenet, Myriam David, Pierrick Mescam, Serge Riaboukine, Michel Raskine, Inès de Medeiros, Guy Patrick Sainderichin, Pascal Bonitzer, Marie-Jo Delacour, Gianguido Spinelli.

35 mm, couleur, 83 min



## Paris s'éveille

France/Italie, 1991

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Luc Barnier **Décors** François-Renaud Labarthe **Costumes** Françoise Clavel **Assistant** Étienne Albrecht **Son** Jean-Claude Laureux, Gérard Lamps **Musique** John Cale **Directeur de production** Baudoin Capet **Producteurs** Bruno Pesery, Angelo Rizzoli **Production** Arena Films, Christian Bourgois Productions, Films A2, Erre Produzioni **Interprétation** Judith Godrèche, Jean-Pierre Léaud, Thomas Langmann, Martin Lamotte, Ounie Lecomte, Antoine Basler, Michèle Foucher, Éric Daviron, Édouard Montoute, Samba Illa Ndiaye, Laurent Jacquet, Patrick Sabourin, Sasha Boselli, Thierry Guerrier, Elli Medeiros, Daniel Langlet.

35 mm, couleur, 95 min

## Une nouvelle vie

France, 1993

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Luc Barnier **Décors** François-Renaud Labarthe **Costumes** Françoise Clavel **Assistant** Pascal Chaumeil **Son** François Musy, Dominique Hennequin **Directeur de production** Baudoin Capet **Producteur** Bruno Pesery **Production** Arena Films **Interprétation** Sophie Aubry, Judith Godrèche, Bernard Giraudeau, Christine Boisson, Philippe Torreton, Bernard Verley, Nelly Borgeaud, Antoine Basler, Roger Dumas, Nathalie Boutefeu, Richard Bean, Maité Maille.

35 mm, couleur, 117 min

## L'Eau froide

France, 1994

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Luc Barnier **Décors** Gilbert Gagneux **Costumes** Françoise Clavel **Assistant** François-Renaud Labarthe **Son** Hervé Chauvel, William Flageollet **Musique** *Me & Bobby Mc Gee* (Janis Joplin), *Up Around the Bend* (Creedence Clearwater Revival), *Janitor of Lunacy* (Nico), *Virginia Plain* (Roxy Music), *Avalanche* (Leonard Cohen), *Knocking on Heaven's Door* (Bob Dylan), *School's Out* (Alice Cooper), *Easy Livin'* (Uriah Heap), *Cosmic Wheels* (Donovan) **Directrice de production** Sylvie Barthet **Producteurs** Georges Benayoun, Paul Rozenberg

**Production** IMA Films **Interprétation** Virginie Ledoyen, Cyprien Fouquet, László Szabó, Jean-Pierre Darroussin, Dominique Faysse, Smaïl Mekki, Jackie Berroyer, Jean-Christophe Bouvet, Ilona Györi, Renée Amzallag, Jérôme Simonin, Pierre Amzallag, Lætitia Lemerle, Alexandra Yonnet, Caroline Doron, Lætitia Giraud.

35 mm, couleur, 94 min

Version TV : *La Page blanche* (épisode de la série *Tous les garçons et les filles de leur âge*), 67 min

## **Irma Vep**

France, 1996

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Éric Gautier **Montage** Luc Barnier **Décor** François-Renaud Labarthe **Costumes** Françoise Clavel, Jessica Doyle **Assistant** François-Renaud Labarthe **Son** Philippe Richard, William Flageollet **Musique** *Bonnie and Clyde* (Luna), *Tunic (Song for Karen)* (Sonic Youth), *Soukora* (Ali Farka Touré & Ry Cooper) **Directrice de production** Sylvie Barthet **Producteurs** Georges Benayoun, Françoise Guglielmi **Production** Dacia Films **Interprétation** Maggie Cheung, Jean-Pierre Léaud, Nathalie Richard, Nathalie Boutefeu, Alex Descas, Dominique Faysse, Arsinée Khanjian, Bernard Nissille, Olivier Torrès, Bulle Ogier, Lou Castel, Antoine Basler, Jacques Fieschi, Maurice Najman, Estelle Larrivaz, Balthazar Clémenti, Lara Cowez, Dominique Cuny, Jessica Doyle, Maryel Ferraud, Filip Forgeau, Valérie Guy, Yann Richard, Françoise Clavel, Françoise Guglielmi, François-Renaud Labarthe, Sandra Faure, Catherine Ferny.

35 mm, couleur, 99 min

## **Man Yuk**

France, 1997

**Réalisé par** Olivier Assayas, **Montage** Luc Barnier, **Production** Fondation Cartier pour l'Art contemporain **Avec** Maggie Cheung.

Vidéo, couleur, 5 min, muet

## **HHH – Portrait de Hou Hsiao-hsien**

France/Taiwan, 1997

**Réalisé par** Olivier Assayas **Image** Éric Gautier **Montage** Marie Lecœur **Son** Tu Du-Che, William Flageollet **Directrice de production** Élisabeth Marliangeas **Producteurs** Xavier Carniaux, Peggy Chiao **Production** La Sept-Arte, Arc Light Films, Hsu Hsiao-ming Film Corp., AMIP, INA **Avec** Hou Hsiao-hsien, Chen Kuo-fu, Chu Tien-wen, Kao She, Lin Giang, Tu Du-che, Wu Nien-jen.

35 mm, couleur, 90 min

**Fin août, début septembre**

France, 1998

**Écrit et réalisé par** Olivier Assayas **Image** Denis Lenoir **Montage** Luc Barnier **Décors** François-Renaud Labarthe **Costumes** Françoise Clavel **Assistante** Marie-Jeanne Pascal **Son** François Waledisch, William Flageollet **Musique** *Contre le sexisme* (Sonic Youth), *Altar* (Elli Medeiros), *Cinquante-six*, *Goye Kur*, *Hawa Dolo* (Ali Farka Touré) **Directeur de production** Patrice Arrat **Producteurs** Georges Benayoun, Philippe Carcassonne, Françoise Guglielmi **Production** Dacia Films **Interprétation** Mathieu Amalric, François Cluzet, Virginie Ledoyen, Jeanne Balibar, Alex Descas, Arsinée Khanjian, Nathalie Richard, Mia Hansen-Løve, Éric Elmosnino, Olivier Cruveiller, Jean-Baptiste Malartre, André Marcon, Jean-Baptiste Montagut, Olivier Torrès, Jean-François Gallotte, Fejria Deliba, Bernard Nissille, Béatrice de Roaldès, Élisabeth Mazev, Olivier Py, Joana Preiss, Elli Medeiros, Catherine Mouchet.

35 mm, couleur, 111 min

**Les Destinées sentimentales**

France/Suisse, 2000

**Réalisé par** Olivier Assayas **Scénario** Jacques Fieschi, Olivier Assayas, d'après le roman de Jacques Chardonne **Image** Éric Gautier **Montage** Luc Barnier **Décors** Katia Wyskop **Costumes** Anaïs Romand **Assistante** Marie-Jeanne Pascal **Son** Jean-Claude Laureux, William Flageollet **Musique** Guillaume Lekeu, Gabriel Fauré, Émile Waldteufel, Olivier Metra **Directeur de production** Jean-Yves Asselin **Producteurs** Bruno Pesery, Jean-Louis Porchet, Gérard Ruey **Production** Arena Films, CAB Prod., Arcade, Canal+, TF1, TSR **Interprétation** Emmanuelle Béart, Charles Berling, Isabelle Huppert, Olivier Perrier, Dominique Reymond, André Marcon, Alexandra London, Julie Depardieu, Louis-Do de Lencquesaing,

Valérie Bonneton, Pascal Bongard, Didier Flamand, Jean-Baptiste Malartre, Nicolas Pignon, Catherine Mouchet, Mia Hansen-Løve, Sophie Aubry, Victor Garrivier, Jérôme Huguet, Mathieu Genet, Rémi Martin, Jean-Pierre Gos, Saki Reid, Claire Hammond, Roger Dumas.

35 mm, couleur, 180 min

# Crédits photographiques

---

*Les numéros indiquent les pages où figurent les images dans cet ouvrage.*

© D. R. : 14, 15, 19, 26, 31, 45, 47, 51, 64, 71, 81, 84, 90, 100, 149, 155, 196, 197, 207, 238, 239, 251, 261, 270

© Raymond Depardon/Magnumphotos/CorbisImages : 69

Capture d'écran : 116, 303

© Marie Matheron : 123

© Isabelle Weingarten : 126, 151, 175, 180, 188, 249

© Catherine Verret : 216

© Achille Mauzan, avec l'aimable autorisation du musée Gaumont et de l'ADAGP : 234

© Éric Gautier : 267

Le Café de Pierre Bonnard, 1915. © ADAGP/Tate Gallery, 2014 : 290

*Gregory and Shinro on the Train*, 1983 (collage photographique sur carton), David Hockney / Collection privée / © Christie's Images /

Bridgeman Images : [296](#)

*Remontée du fleuve lors du festival Qingming*, localisation : Paris, musée Guimet – musée national des Arts asiatiques, photo © Musée Guimet, Paris, Dist. RMN-Grand Palais / Ghislain Vanneste : [300](#)

© Moune Jamet : [327](#)

# Remerciements

---

Les auteurs tiennent à remercier tout particulièrement Manuel Carcassonne sans la ténacité et la fidélité duquel cet ouvrage n'aurait pas existé, ainsi que Debora Kahn-Sriber qui en a patiemment suivi l'édition.

Nous souhaitons aussi remercier Charlotte Billard, Agnès Devictor, Valérie Mouroux, Agnès Nordman.

Ainsi que Éric Gautier et le musée Gaumont.